مكتبة الأسرة
1999

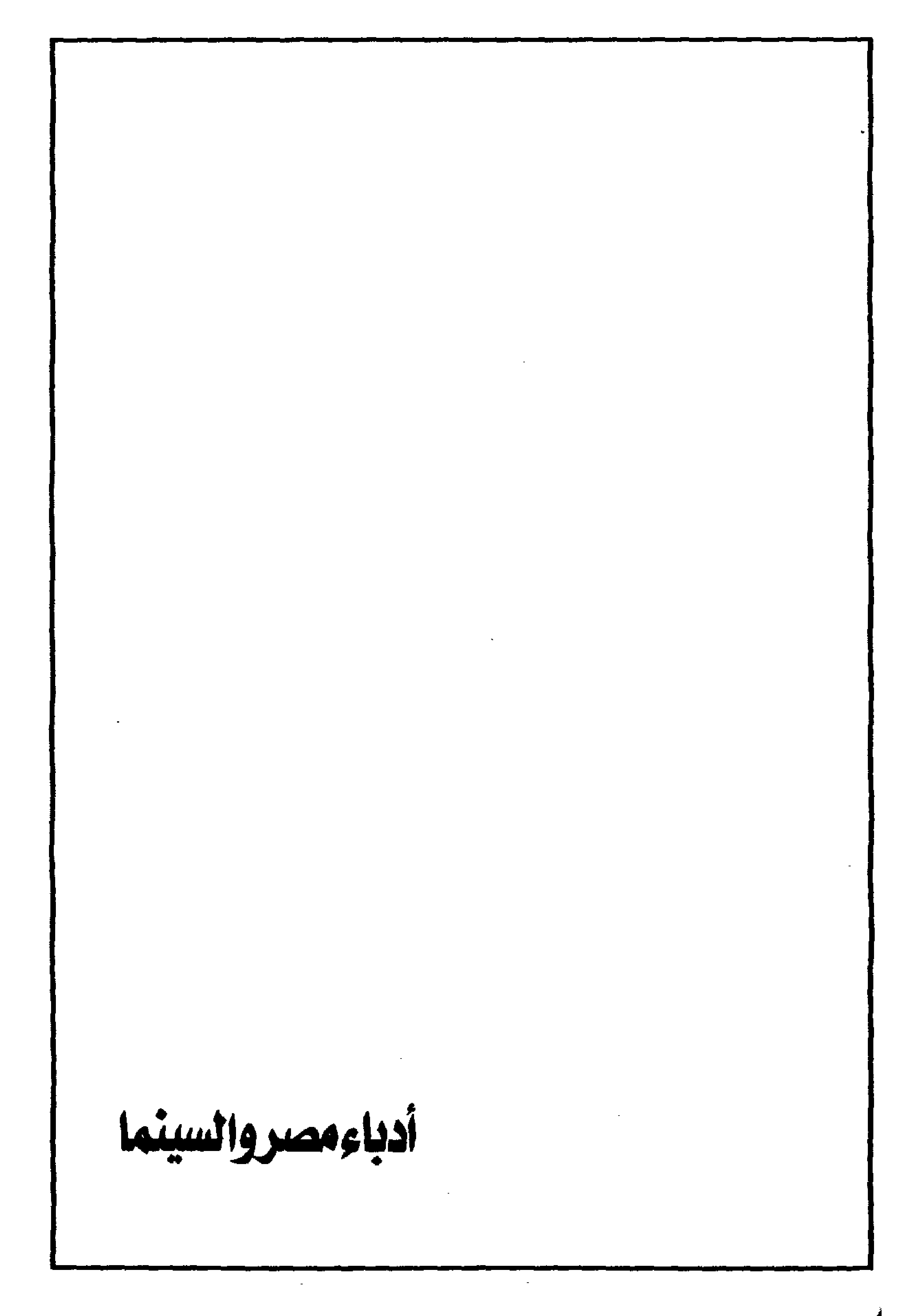
مهرجان القراءة للجميع
الأعمال الخاصة

أدباء مصر والسينما

سمير فريد



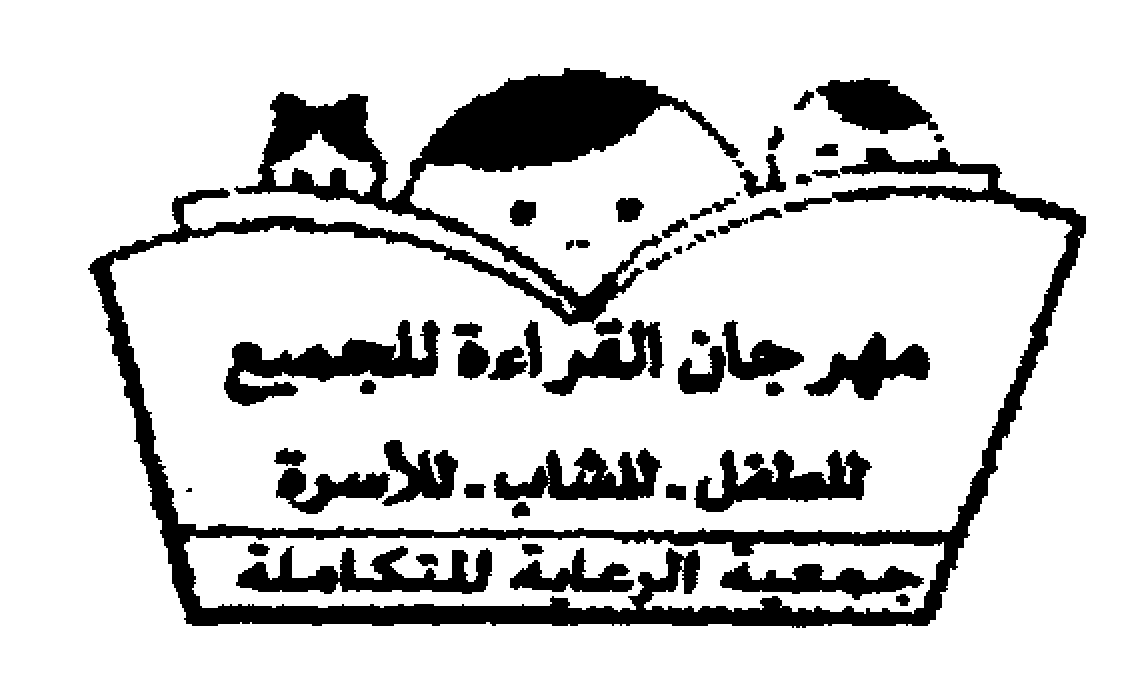
الهيئة المصرية العامة للكتاب



أدباء مصر والسينما

أدباء مصر والسينما

سمير فريد



مهرجان القراءة للجميع ٩٩

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

أدباء مصر والسينما

سمير فريد

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التعليم
وزارة التنمية الريفية
المجلس الأعلى للشباب والرياضة
التنفيذ : هيئة الكتاب

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان: محمود الهندى
المشرف العام:
د. سمير سرحان

على سبيل التقديم

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية فى تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة للشباب. تطبع فى ملايين النسخ التى يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التى تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل الأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

مقدمة

يتناول هذا الكتاب، ولأول مره، العلاقة بين بعض أدباء مصر والسينما من محمد حسين هيكل فى العشرينات، وطه حسين فى الأربعينيات، ويحيى حقى فى الخمسينيات، إلى نجيب محفوظ ويوسف إدريس وصلاح عبدالصبور وسعد الدين وهبه وإحسان عبد القدوس. فالكتاب لايقتصر على تناول الأفلام التى تم إعدادها عن أعمال الأدباء، وإنما يشمل كتاباتهم عن السينما، وكيف ساهموا فى تطور السينما والنقد السينمائى فى مصر .

فهرس

صفحة

محمد حسين هيكل

يجمع نقاد الأدب على أن رواية ««زينب» لمؤلفها محمد حسين هيكل (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) أول رواية فى اللغة العربية بالمفهوم الصحيح لفن الرواية، والذى نشأ وتطور فى أوربا فى القرن التاسع عشر الميلادى.

سافر هيكل إلى باريس لدراسة القانون عا م١٩٠٩ على نفقة والده، وعاد عام ١٩١٢ بعد أن حصل على الدكتوراه عن موضوع «ديون مصر العامة»، وخلال هذه السنوات الأربع درس اللغة الفرنسية، وقرأ روائع الأدب الفرنسى، وشاهد متاحف الرسم والنحت، كما شاهد المسرح والسينما والأوبرا. وفى باريس كتب «زينب» عام ١٩١١، وعندما عاد إلى القاهرة نشرها فى كتاب عام ١٩١٣.

لم يكن فن الرواية بمفهومه الصحيح معروفاً فى اللغة العربية، وخشى هيكل أن تفهم روايته على أنها مذكرات خاصة عن شخصيات حقيقية من أهل قريته، فنشرها لأول مرة من دون توقيع، واكتفى بعبارة «فلاح مصرى». ومثل كل رواد التحديث فى الثقافة العربية فى

نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلاديين لم يكتف هيكل بالكتابة في شتى المجالات، وإنما انغمس أيضًا فى العمل السياسى، ومثلهم جميعًا أيضًا كان ليبرالياً، ولعله أكثرهم إلتزامًا بليبراليته، ولذلك انتمى إلى حزب الأحرار الدستوريين.

أدت ثورة ١٩١٩ الشعبية الكبرى إلى حصول مصر على استقلالها السياسى عن بريطانيا عام ١٩٢٢، وصدر أول دستور مصرى عام ١٩٢٣، واستقلت مصر عن الدولة العثمانية من الناحية القانونية عام ١٩٢٤، وفى نفس العام جرت أول إنتخابات برلمانية حرة حيث نجح حزب الوفد الذى تمخضت عنه ثورة ١٩١٩، ورأس الحكومة سعد زغلول زعيم الثورة ورئيس الحزب، ويمكن القول بأن سنوات العشرينات فى مصر شهدت وضع كل الأسس التى قامت عليها الثقافة العربية الحديثة فى الفلسفة والأدب والشعر الرواية والمسرح والسينما والموسيقى والرسم والنحت والغناء والصحافة.

شهدت الإسكندرية أول عرض سينمائى فى العالم العربى عام ١٨٩٦، وشهدت تصوير أول فيلم أجنبى عام ١٨٩٧، وإنتاج أول فيلم مصرى عام ١٩٠٧. ولكن نقطة التحول الأولى فى تاريخ السينما العربية كانت فيلم «زينب» الصامت الذى أخرجه محمد كريم (١٨٩٦ - ١٩٧٢) وعرض لأول مرة عام ١٩٣٠، والذى تم إعداده عن رواية هيكل. ولا ترجع قيمة الفيلم إلى أنه أول فيلم عن رواية أدبية، وإنما لأنه كان أول فيلم متكامل من الناحية الفنية. والفيلم من الأفلام «المفقودة»، ونضع الكلمة بين قوسين عن عمد لأننا لا نستطيع اعتبار أى فيلم من الأفلام «المفقودة» طالما لم تبذل أية جهود للبحث عنه.

وقد شهد الشهر الأخير من عام ١٩٩٦ مؤتمرين هامين في مكتبة القاهرة الكبرى من شأنهما إلقاء أضواء جديدة على هيكل وزينب ومحمد كريم الذى أعاد إخراج نفس الرواية فى فيلم ناطق عام ١٩٥٢. ففى إطار مهرجان القاهرة السينمائى الدولى تم الاحتفال بالذكرى المئوية الأولى لمولد محمد كريم، وفى هذا الاحتفال تمت إعادة طبع كتاب الدعاية الذى صدر عن فيلم «زينب» الصامت، وأقيم معرض عن المخرج الكبير تضمن العديد من الصور والوثائق عن الفيلمين الصامت والناطق.

وفى إطار الاحتفال بمرور أربعين سنة على وفاة هيكل نظم المجلس الأعلى للثقافة فى مصر ندوة دولية تضمنت ٥٤ بحثاً منها ١٥ بحثاً عن رواية «زينب» بأقلام منى أبو سنة وأحمد المدينى وإبراهيم عبد الرحمن والطاهر مكى وألفت الروبى ويمنى العيد وروجر الان وفاطمة موسى ومحمد البارودى ومحمد برادة ومحمد الخبو وعبد الله إبراهيم وخيرى دومة ويوسف الشارونى وحسنى محمود. وصدرت خمسة كتب جديدة «بيبليوجرافيا هيكل» إعداد حمدى السكوت ومارسون چونز بالتعاون بين المجلس والجامعة الأمريكية بالقاهرة، وكتاب محمد سيد محمد «هيكل والسياسة الأسبوعية» عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، والمجلد الأول من «السياسة الأسبوعية» عن الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، و«مذكرات هيكل الشاب» عن المجلس الأعلى للثقافة، و«زينب على الشاشة المصرية»، إعداد أنسية أبو النصر عن المجلس أيضاً، وهو تجميع لكل ما نشر عن الفيلمين الصامت والناطق فى الصحافة المصرية.

كان هيكل يرأس تحرير جريدة «السياسة» اليومية وهى جريدة حز
الأحرار الدستورية منذ صدورها فى ٣٠/ ١٠/ ١٩٢٢، وفى ١٣/ '
١٩٢٦ صدر العدد الأول من «السياسة الأسبوعية» وكانت أول جرب
ثقافية أسبوعية (١٦ صفحة من قطع الجريدة العادى ثم فى قد
التابلويد ابتداء من العدد ٣٥ فى نفس العام) . كانت الصحف الثقاف
التى صدرت قبل «السياسة الأسبوعية» كما يذكر محمد سيد محمد ف
كتابه قليلة العدد ومحدودة الانتشار، وكلها ما بين شهرية أو نصد
شهرية، وأهمها «روضة المدارس» التى صدرت عام ١٨٧٠ وتوا
رئاسة تحريرها رفاعة رافع الطهطاوى حتى وفاته عام ١٨٧٣
و«المقتطف» (١٨٧٨ ـ ١٩٥٢) التى أصدرها يعقوب صروف ف
بيروت ثم انتقل بها إلى القاهرة بعد عامين، و«الهلال» التى أصدر
چورچى زيدان عام ١٨٩٢ ولا تزال تصدر حتى الآن.

أدى صدور «السياسة الأسبوعية» إلى صدور «البلاغ الأسبوعى» فى
نفس العام، ثم مجلة الرسالة» عام ١٩٣٣، و«الثقافة» عام ١٩٣٩، وهم
أهم مجلتين أسبوعيتين ثقافتين فى النصف الأول من القرن العشرين
وبينما توقف «البلاغ الأسبوعى» بعد العدد ١٥٩ عام ١٩٣٠، استمرت
«السياسة الأسبوعية» فى الصدور حتى العدد ٦٢٤ الصادر فى ٢٨/٥/
١٩٤٩ . ويقسم محمد سيد محمد تاريخ الجريدة إلى أربعة أطوار من
العدد الأول إلى العدد ٣٤، ومن العدد ٣٥ إلى عام ١٩٢٦، ومن عا
١٩٣٧ إلى عام ١٩٤٢، ومن عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٤٩ . ويتضمن

المجلد الأول من الجريدة الذى أصدرته دار الكتب أعداد الطور الأول كاملة من ١ إلى ٣٤.

تحسم بيبليوجرافيا السكوت وچونز الخلاف حول تاريخ صدور الطبعة الأولى من «زينب» بين عامى ١٩١٣ و١٩١٤، وذلك بذكر تاريخ أول مقال نشر عن الراوية فى جريدة «الجريدة» فى ١٨/ ٩/ ١٩١٣ لصاحبه زكى كوهين وعنوانه «زينب رواية جديدة». وتشير البيبليوجرافيا إلى اهتمام هيكل بفن التمثيل والدراما منذ عام ١٩٢١ (مقاله فى جريدة «الأهرام» يوم ١٩٢١/١/٦ عن كتاب طه حسين صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان، ومقاليه فى «السياسة» عن عروض الأوبرا المنشورين تحت عنوان «فى دار الأوبرا الملكية» يومى ١٩٢٥/٤/١ و١٩٢٥/١٢/١١).

ولذلك لم يكن من الغريب أن تهتم «السياسة الأسبوعية» بالمسرح والسينما إلى جانب الفنون والآداب الأخرى.

يقول الدكتور محمود فهمى حجازى رئيس دار الكتب ـ الأسبق ـ فى تقديم المجلد الأول من «السياسة الأسبوعية» أنها «أهم الدوريات الثقافية العربية فى مصر، وأهم مصدر لدراسة حياتنا الثقافية فى الربع الثانى من القرن العشرين». وقراءة المجلد الأول من الجريدة (٥٤٤ صفحة) تكشف أن هيكل كان أول مثقف عربى كبير يهتم بالسينما اهتماماً جدياً، أى يعتبرها من الفنون مثل المسرح والرسم والنحت والموسيقى فى وقت كان أغلب المثقفين الكبار يعتبرون السينما أقرب إلى اللهو، أو

مثل الألعاب السحرية فى أفضل الأحوال. كما تكشف قراءة المجلد ع
العلاقة التى بدأت بين هيكل ومحمد كريم أثناء دراسته السينما فى
برلين عام ١٩٢٦، والتى جعلته يختار «زينب» لتكون قصة أول فيا
تمثيلى طويل من إخراجه بعد عودته إلى القاهرة.

لم تنشر «السياسة الأسبوعية» فى أعدادها الـ ٣٤ الأولى الكثير من
المقالات عن السينما، ولكن القليل الذى نشرته يثبت ذلك التعامل
الجدى مع السينما. تحت عنوان «فى عالم السينما» بدأت الجريدة النش
عن السينما ابتداءً من العدد الثانى، ولكن هذا الباب عن أخبار السينما لـ
ينشر غير ثلاث مرات، واقتصر على أخبار السينما الأمريكية المعروفين
فى ذلك الوقت. وهناك ثلاث مقالات عن السينما فى العالم: الأول فى
العدد الثامن عشر عن «الأفلام المتكلمة» لمحمد حسن عامر، والثانى
عن «أمراء الهند والسينما» فى العدد التاسع والعشرين، والثالث عن
رودولف ڤالينتينو فى العدد الثالث والثلاثين، وكانت وفاة نجم السينم
الأمريكية الصامتة المفاجئة من أحداث العشرينات، ونشرت الجريدة
تفاصيل الخبر عقب وفاته فى العدد السادس والعشرين.

يقول محمد حسن عامر فى مقاله «من عجائب الاختراعات الحديثة
ظهور الأفلام المتكلمة فى عالم الصور المتحركة (السينما توجرافات)
حيث لا نرى فقط ما يحدث بل نسمع كل ما يدور بين الممثلين من
محاورات ونغمات إلى آخره. ولقد أدرك المخترعون قيمة ذلك من
زمن بعيد فجدوا وأجهدوا عقولهم فى عمل فونوغراف يتمشى مع

الشريط فيتكلم عندما يأتى دوره، ولكن مع ما استعمل فى صنعه من من مهارة وحذق لم يأت بالنتيجة المطلوبة. ومع تطور الزمن وتقدم العلوم وظهور الاختراعات الحديثة تمكن الدكتور لى دى فورست الأمريكى من معالجة الموضوع من باب آخر، فقد نجح فى أخذ الكلام والصور على شريط واحد، وقد نجحت تجاربه وكانت نتيجتها ما يسمونه الأفلام المتكلمة».

وبعد أن يشرح عامر الاختراع ببساطة وعمق تدل على أنه من المهتمين بالعلوم والاختراعات يقول: «وقد عرض هذا فى معرض ومبلى، وكان من حسن حظى أن رأيته، فيا له من اختراع عجيب سيحدث انقلاباً كبيراً فى دور السينما، وستكون مشاهدة الروايات أوقع بكثير مما هى عليه الآن. كذلك سيكون له أثر فى أشياء أخرى، ولا يمضى عليه وقت طويل حتى يعم». أما مقال «أمراء الهند والسينما» فقد جاء فيه «أن ستة من أمراء الهند قد اتفقوا فيما بينهم على تنفيذ مشروع يقضى على تسلط الفيلم الأمريكى على دور السينما فى الهند، وإبدال ذلك بفتح سوق لترويج صناعة الفيلم البريطانية، وقد اكتتبوا لذلك بمبلغ مليون جنيه. ويقضى المشروع بإنشاء عدة دور كبرى للسينما فى أنحاء الهند حيث تعرض فيها الأشرطة البريطانية فقط».

ومن دون توقيع نشرت ثلاث مقالات أغلب الظن أنها لرئيس التحرير محمد حسين هيكل، الأول فى العدد الخامس تحت عنوان «حول المسارح والثانى والثالث فى العدد الثانى والعشرين تحت عنوان «حول تعليم السينما فى مصر»، و«هل فى السينما خطر على نشوء

النظام العمراني». يقول المحرر في المقال الأول «اطلعت في صدر العدد الأخير من مجلة «المسرح» على حديث خطير جرى لحضرة رئيس تحريرها مع أحد رؤساء الوزارات السابقين عن التمثيل في مصر قال فيه «لابد من الإكثار والإسراع في إرسال بعثات من الممثلين وخصوصاً من السيدات لتعلم أصول الفن في الخارج وبعد ذلك يستطيعون أن يقتبسوا مما تعلموه فناً يصبغونه بالصبغة المحلية، وإذ ذاك فقط يكون لنا مسرح محلي راق». وليس من شك في صواب هذا الرأى فإن أوربا وأمريكا هي البلاد التي يستطيع الإنسان أن يدرس فيها الفن الصحيح، وأن يشهد فيها بداعة الفن وجماله ورقيه».

ويدافع المحرر عن فرقة رمسيس الذي كان يوسف وهبي قد أنشأها عام ١٩٢٣، ويقول «مهما قال القائلون عن مواضع النقص في مسرح رمسيس وأخطاء القائمين بأمره، فلاشك أن هناك ظاهرة لا سبيل إلى إنكارها، وهي بعد ظاهرة حسنة، ذلك أن جهوداً تبذل للسمو بهذا المسرح إلى مستوى المسارح الأجنبية، وفكرة تتبع خطوات الغرب أظهر في هذا المسرح منها في غيره، وذلك ما نغتبط له ونؤيده».

وحول التعليم بالسينما في مصر، يذكر المحرر أن وزارة المعارف اعتمدت ستة آلاف جنيه في منتصف عام ١٩٢٥ لإدخال السينما في المدارس، وإنه حتى الآن لم تدخل السينما إلا في ثلاث أو أربع مدارس. ويهاجم المحرر المشروع لأنه يقوم على استيراد أفلام أجنبية تعليمية، ويطالب بإنتاج أفلام مصرية حتى تعبر عن وجهة النظر المصرية في مختلف الموضوعات. وفي نفس العدد الثاني والعشرين

يقـول المحـرر فى مـقـال «هل فى السـينمـا خطر على نشـوء النظام العمرانى» أن بعض الكتاب الأوروبيين، وفى مقدمتهم نفر من الكتاب الإنجليز يذهبون إلى أن انتشار السينما، وتخلله جميع ميادين الحياة خطر يجب مـلافـاته. وهو إنذار غـريب إذا تذكرنا أن صحـافـة أوروبا وأمريكا كانت حتى عهد قريب تذيع محاسن السينما وتترنم بمديحه حتى أجمعت كلها على وجوب إدخاله مناهج التعليم وتعميمه فى جميع معاهد العلم».

وبعد أن يتعرض المحرر لتفاصيل الحملة التى تقوم على أن السينما تصرف الشباب عن القراءة، بل تؤثر على سلوكهم مما جعل ألمانيا تصدر قانون منع الصبية من مشاهدة الأفلام، وجعل الكثير من الدول تفـرض الرقـابة على الأفـلام، يقـول أن المسـألة هى نجـاح الأفـلام الأمريكية فى أوربا، وأن المقصود بالحملة «محاربة ضرب من ضروب التجارة الأمريكية»، وأن «الحملة على السينما لم تكن ممكنه لولا انتصار الصناعة الأمريكية على الصناعة الأوروبية».

وفى «السياسة الأسبـوعية» ينشر محـمد كريم سلسلة من المقالات ابتداء من العدد الرابع تحت عنوان «كيف تكون ممثل سينما: بحث فنى لهواة التمثيل السينما توغرافى»، وسلسلة أخرى تحت عنوان «تفوق الفيلم الأمريكى وأسبابه» إبتداء من العدد الرابع والعشرين. فى سلسلة مقالاته الأولى يكتب كـريم إلى جانب توقيعه برلين. وفى السلسـة الثـانيـة لا يكتب برلين، مما يعنى أنه عاد إلى القاهرة. وقد نشرت الحلقة الأولى من هذه السلسلة الثـانيـة فى ٢١/ ٨/ ١٩٢٦ . ومن الواضح أنها تعليق

على المقال الذى سبق الإشارة إليه عن الفيلم الأمريكى فى أوروبا، والذى نشر فى العدد الثانى والعشرين، أى قبل عددين.

فى هاتين السلسلتين من المقالات تعبير كامل عن وجهة نظر محمد كريم الشاب فى فن السينما، وتصوره لكيفية تطوير هذا الفن فى مصر، وذكرياته عن عمله كممثل فى فيلمين من أفلام العقد الثانى من القرن العشرين، ويتضح فى السلسلة الأولى مدى حبه للتمثيل، وأن هذا الحب هو الذى قاده إلى الإخراج.

يقول كريم فى مقالاته عن التمثيل «الإختلاف بين ممثل السينما وممثل المسرح كالاختلاف بين القطب الشمالى والقطب الجنوبى»، «أكبر موهبة يمتاز بها ممثل المسرح هى الصوت»، و«هذه الموهبة لا لزوم لها البتة لممثل السينما، ولكنه يستعيض عنها بقوة التعبيرات الوجهية» (الحديث عن السينما الصامتة بالطبع). ويوجه حديثه إلى الممثل قائلاً «اجعل تمثيلك أمر طبيعى لا تكلف فيه كأنه صادر منك رأسًا، ولا تأت أى حركة إلا بعد أن تكون قد مرت على المخ أولاً. أن التمثيل السينما توغرافى فى ١٩٢٢ - ١٩٢٦ أصبح غيره فى ١٩١٧ ١٩٢١ فهو الآن طبيعى لا مغالاة فيه».

ويقول «يجب على الممثلة أن تكون بيضاء اللون»، و«يلزم أن يعلم الممثل كل صغيرة وكبيرة عن حرفة السينما وصناعة الفيلم وكل ما له ارتباط بمهنته». واشتراط بياض اللون يعكس للوهلة الأولى نزعة عنصرية واضحة ربما ترتبط بدراسته فى ألمانيا وقت بدء صعود الحركة النازية، ولكن ربما لا يقصد محمد كريم من ذلك غير أسباب

فنية تتعلق بمفهوم للتصوير بالأبيض والأسود. وما يرجح ذلك قوله أن الممثل إذا فقد أحد أسنانه لا يجب أن يكون البديل من الذهب لأنه يظهر فى السينما باللون الأسود.

وفى المقال الثانى يسرد كريم ذكرياته عن العمل كممثل فيقول «فى عام ١٩١٨ عندما ظهرت لأول مرة فى الشركة الإيطالية التى تألفت فى الإسكندرية فى رواية «شرف البدوى» عرض على مساعد المدير أن أمثل دور عسكرى، فرفضت آنفة واستكباراً أن أمثل هذا الدور البسيط (مع أنى كنت أجهل الإيطالية والفرنسية وكان عمرى نحو ١٧ ـ ١٨ سنة وكانوا يترجمون لى ما يبدو على من الملاحظات الفنية)، فلما رفضت لبس ملابس عسكرى ذهبوا بى إلى المدير العام، وكان يتقن اللغة العربية، فسألنى لم لا أمثل دور عسكرى، فأجبته والغيظ بادياً على وجهى (أنا دور عسكرى)، فقام الرجل من كرسيه، واقترب منى ضاحكًا، وقال (لا، بلاش عسكرى.. إحنا راح نخليك أو نباشى)، ونادى العاملة فوضعت شريطاً على البذلة العسكرية البيضاء، فضحكت وخجلت من لطف الرجل ومثلت الدور. استمر هذا الحال معى فى أوروبا، فكنت فى روما أرفض تمثيل الأدوار البسيطة، وكان المدير لا يهتم بذلك بل لا يكترث لأنه يوجد غيرى آلاف، وأخيراً رجعت لصوابى وأيقنت أن التمثيل فى السينما يستلزم أن يمثل المبتدئ كما يقولون من آخر السلم درجة درجة».

وفى المقال الثالث، والذى نشر تحت رقم ٤ رغم عدم وجود مقال ثالث، يسرد كريم بعض من ذكريات التمثيل فى العقد الثانى أيضاً من

خلال المزج بين تجاربه وبين نصائحه، ويقول «ليس اختلاف اللغات مانع من تفاهم الممثلين أثناء التمثيل، فقد حصل عند تمثيل رواية «الأزهار المميتة» في الشركة الإيطالية بالأسكندرية عام ١٩١٧ أن مشهداً من المشاهد كان يحتوى على ثلاثة ممثلين مصرى وفرنسى وإيطالى، وكان كل واحد يتكلم بلهجته مع أن الآخرين لا يفهموها، والمهم في ذلك هو إظهار الشعور على العيون والوجه». ومرة أخرى نلاحظ أن الحديث عن السينما الصامتة. وفى المقال الأخير (الخامس والصحيح الرابع) يدعو كريم إلى تكوين شركة سينمائية مصرية من كبار الأثرياء، ويرى أن هذه الشركة أفضل من الشركة التى أسسها بنك مصر فى عام ١٩٢٥.

يقول كريم «كيف يحقق هواة التمثيل السينما توغرافى فى مصر أمانيهم، ويظهرون لنا نبوغهم ومواهبهم. العلاج هو تأليف شركة للسينما فى مصر. المال موجود وسيخرج من أيدى الأغنياء إذا عرفتم كيف تقنعونهم بأن أموالهم لن تذهب سدى، بل أنها ستستغل وتأتى لهم بأرباح. ليس بكثير على أغنيائها أن يجمعوا مبلغ ٥٠ ألف جنيه تتألف به الشركة». ثم يقول «سمعنا أنه تألف فى العام الماضى شركة لترقية التمثيل والسينما فى مصر، وكان أكبر مساهم فيها بنك مصر، ولكن أسمح لنفسى أن أقول أنها جنين ستتمخض عنه الفنون الجميلة بعد حين من الدهر».

تأسس بنك مصر عام ١٩٢٠، وأسس شركة مصر للتمثيل والسينما عام ١٩٢٥، وأعلن طلعت حرب مؤسس البنك أن الشركة سوف تبدأ

بإنتاج الأفلام القصيرة، ثم الأفلام الطويلة بعد ذلك. وقد أنتجت الشركة بالفعل العديد من الأفلام القصيرة، وعمل بها محمد كريم، وأخرج أول أفلامه القصيرة «حدائق الحيوان» عام ١٩٢٧، ثم أسست الشركة ستوديو مصر، وتم افتتاحه عام ١٩٣٥، وأنتجت أول أفلامها الطويلة عام ١٩٣٦. أدرك محمد كريم إذن عام ١٩٢٦ أن شركة بنك مصر لن تحقق أمانيه فى إنتاج أول أفلامه الطويلة، وبالفعل كان عليه أن ينتظر هذه الشركة عشر سنوات كاملة، ولكنه لم ينتظر، وأخرج «زينب» عام ١٩٣٠ من إنتاج يوسف وهبى.

طه حسين

فى الذكرى المئوية لميلاده، فى أكتوبر ١٩٨٩، وقبل أيام من ذكرى وفاته السادسة عشرة، شاهدت فى سينما ميامى فى وسط القاهرة فيلم «قلب الليل» إخراج عاطف الطيب عن رواية نجيب محفوظ، وفى مشهد أضيف إلى الرواية لصالون أدبى فى العقد الرابع قالت صاحبة الصالون لزوجها وهى تستقبل أحد ضيوفها أنه الدكتور طه حسين، عندئذ صفق جمهور السينما بحرارة لأول وآخر مرة طوال مدة عرض الفيلم.

كان تصفيق الجمهور مفاجأة لى على الأقل. إذ اعتاد جمهور السينما فى مصر أن يصفق لظهور صورة جمال عبد الناصر فقط، حتى فى أكثر الأفلام التى تهاجم عبد الناصر شططاً.

وبعد تفكير قليل أدركت أن تصفيق الجمهور طبيعى تماماً. صحيح أن أغلب هذا الجمهور لم يقرأ طه حسين، كما أن أغلبه لم يعاصر جمال عبد الناصر، ولكن التصفيق هنا للرمز الوطنى، فطه حسين فى وجدان الشعب ليس مجرد كاتب، وإنما هو الرجل الشجاع الذى انتصر على عجزه، وقاوم عجز المجتمع ودفعه إلى القوة دفعاً بالعلم والتعليم.

أليس هو طه حسين الذى قدم العدد الأول من سلسلة اقرأ عام ٩٤٣
قائلاً «هذه السلسلة جهد من الجهود التى تبذل فى سبيل نشر الثقاف
وترقية الشعب وإزالة الفروق بين الطبقات». وأليس هو الذى قال فى
مستقبل الثقافة فى مصر «الديمقراطية لا تتفق مع الجهل إلا أن تقو
على الكذب والخداع، والحياة النيابية لا تتفق مع الجهل إلا أن تكور
عبثا وتضليلاً»، وقال فى نفس الكتاب «وأنه لمن المضحك حقًا أن يقال
أن الشعب مصدر السلطات، وأن يظن أن هذا الكلام يدل على شئ فى
بلد كثرته جاهلة غافلة، وقلته ذكية مثقفة». أليس هو القائل فى «أحلا
شهرزاد» عام ١٩٤٣ فى سخرية مريرة «وأكاد أعتقد أن الشعوب إنم
خلقت ليرهقها الملوك والزعماء بالحرب والسلم جميعًا». لم لا يصفق
الشعب إذن فى سينما ميامى لمن دافع عن حقوقه طوال حياته.

وقد جسدت السينما شخصية طه حسين قبل ذلك فى فيلم «قاهر
الظلام» إخراج عاطف سالم عام ١٩٧٩، كما سجلت صوته فى مطلع
وخاتمة فيلم «دعاء الكروان» إخراج هنرى بركات عام ١٩٥٩. أما فى
التلفزيون فهناك تسجيل لندوة عقدت فى منزله، كما أن هناك مسلسل
تليفزيونى عن «الأيام» إخراج يحيى العلمى. أما عن أعمال طه حسين
فى السينما فقد تم إنتاج ثلاثة أفلام مصرية أولها «ظهور الإسلام»
إخراج إبراهيم عز الدين عن «الوعد الحق» عام ١٩٥١، وثانيها «دعاء
الكروان» إخراج هنرى بركات عام ١٩٥٩، وثالثها «الحب الضائع»
إخراج هنرى بركات عام ١٩٧٠. وفى التليفزيون أخرج يحيى العلمى
مسلسل «أديب».

ولعل علاقة طه حسين بالسينما تقدم أكثر من أى شئ آخر الدليل عن مدى انتصاره على عجزه. فرغم أن السينما فن بصرى - سمعى، نجد أن علاقته بها لا تقتصر على إعداد الأفلام عن كتبه، أو عن حياته. فقد كتب للسينما حوار «ظهور الإسلام»، وكتب عن السينما فى «الكاتب المصرى» فى نوفمبر عام ١٩٤٧ تحت عنوان چان بول سارتر والسينما مقالاً ثورياً رائداً ربما يكون أهم ما كتب عن السينما بالعربية حتى ذلك الوقت على الأقل، فى زمن كان فيه غيره من كبار أدباء العربية ينظرون إلى السينما بتعالٍ واحتقار كبيرين، كما كان ينظر إليها أغلب أدباء العالم عند اختراعها فى أواخر القرن الحالى.

لعل أول إشارة إلى السينما فى كتابات طه حسين جاءت فى «مستقبل الثقافة فى مصر» عام ١٩٣٨. ففى هذا الكتاب تحدث عن الأدوات الحديثة فقال: «هذه الأدوات الحديثة التى استكشفها العلم، وابتكرتها الحضارة واتخذتها وسيلة إلى الإذاعة والتغلغل فى طبقات الناس إلى أبعد حد ممكن هى الصحافة والسينما والراديو». وقد عبّر فى الكتاب عن إيمانه بنفع هو الوسائل، وأنه ينتظر منها «الخير كل الخير»، فهى عنده ليست «أدوات للإذاعة فحسب، ولكنها أدوات لتثقيف الشعب وتهذيبه وتصفية ذوقه وتنقية طبعه، وتحقيق الصلة بين طبقاته، وتحقيق الصلة بينه وبين غيره من الشعوب». وهى «ليست مكملة للتعليم الشعبى» فحسب، وإنما «قد تكون أشمل نفعًا وأبعد أثراً من هذا التعليم، ولكن بشرط أن تحقق هذه الأغراض وإلا تصرف عنها إلى أغراض أخرى ليست من الخير فى شئ».

ويقول طه حسين فى كتابه الرائد، والذى نشر بعد ثلاث سنوات من افتتاح ستديو مصر عام ١٩٣٥، «الأدباء والفلاسفة يشفقون من هذه الادوات الثلاث على العقل والثقافة أشد الإشفاق»، ولكن «ظروف مصر مخالفة لظروف الحياة فى أوربا، فالشعوب الأوربية قادرة كلها على القراءة، لأنها أخذت بالتعليم منذ عهد بعيد. ومن المحقق أن الصحافة والسينما والراديو خليقة أن تصرف الناس عن القراءة الهادئة المطمئنة، وأن تنافس الكتاب منافسة خطرة على العقل والثقافة. ولكن كثرة المصريين لا تقرأ فلا أقل من أن تتلى عليها الصحف التى تعلمها وتهذبها بلغتها السهلة وعباراتها العربية، وأساليبها اليسيرة، ولا أقل من أن تبلغ السينما والراديو عقولها وقلوبها وأذواقها بما يعرضان عليها ويحملان إليها من المشاهد والأخبار، ومن ألوان العلم والأدب والفن الميسرة المقربة إلى طاقتهم. وإلى أن تتعلم هذه الكثرة المصرية وأن تصبح هذه الأدوات خطراً على القراءة الهادئة المطمئنة، نستطيع أن نعتمد على هذه الأدوات نفسها على أنها وسائل أساسية فى تثقيف الشعب وتهذيبه وإرشاده إلى الخير فى سيرته، وإلى الصواب فى رأيه».

ويحسم طه حسين عام ١٩٣٨، قضية الرقابة التى لازلنا نعانى منها حتى اليوم، فى نهاية القرن العشرين، عندما يوافق على «الحد من حرية هذه الأدوات بعض الشئ»، ولكن ليس عن طريق «إدارة الأمن العام وإدارة المطبوعات»، وإنما عن طريق تنظيم «هيئات من المثقفين تشرف من بعيد على حياة هذه الأدوات الثلاث، وواضح أن هذه الهيئات لن تكون غريبة عن هذه الأدوات».

فنقابة الصحافة هي التي «ستشرف على حياة الصحافة وهي التي ستردها إلى القصد إن جارت عنه، وإلى الخير أن تنكبت طريقه. وقل مثل ذلك في لجنة الراديو «أو في فن السينما» فإن أوروبا نفسها على حريتها تشكو من خطره على الذوق والخلق، فأحرى بنا أن نحتاط منه للذوق والخلق، فأحرى بنا أن نحتاط منه للذوق والخلق، وأن نراقبه مراقبة دقيقة، وألا نبيح عرضه إلا إذا وجدنا منه الخير وأمنا شره على أقل تقدير، والمهم أن يكون أمر ذلك إلى هيئة مثقفة ترتفع على التحكم والجور وتتنزه عن الرجعية والجمود».

وفي مقالة عن «چان بول سارتر والسينما» في عدد نوفمبر عام ١٩٤٧ من مجلة الكاتب المصري كتب طه حسين «استعرض چان بول سارتر وسائل الاتصال بين الأديب المنتج والجمهور المستهلك، فلاحظ كما يلاحظ غيره من الناس أن العصر الحديث قد ابتكر لهذا الاتصال وسائل لم تكن معروفة من قبل، وأن هذه الوسائل قد طغت وأسرفت في الطغيان على الوسائل القديمة. فالصحف والمجلات أكثر اتصالاً بالجماعات وتغلغلاً بين طبقاتها من الكتب. والراديو أكثر اتصالاً بالجماعات وتغلغلاً بين طبقاتها من الصحف والمجلات فضلاً عن الكتب. والسينما أشد استهواء للجماعات على اختلاف طبقاتها من التمثيل».

ويستطرد العميد «وإذن فما ينبغي للأديب الذي يقدر الحياة الاجتماعية ويشارك فيها وفي احتمال تبعاتها أن يهمل هذه الوسائل المستحدثة، ويفرغ لاستخدام الوسائل القديمة التي لم تفقد قيمتها

وخطرها، ولا ينتظر أن تفقد قيمتها وخطرها، ولكنها لا تستطيع أن تظفر من الشيوع والشمول والتغلغل فى الطبقات المختلفة المتفاوتة بمثل ما تظفر به الوسائل المستحدثة. فستؤلف الكتب، وسيقرؤها القراء وستنشأ لمسرحيات وسيشهدها النظارة، ولكن الصحف والراديو والسينما ستكون أكثر انتشاراً وأشد اتصالاً بالجماعات وأعظم تغلغلاً فى طبقاتها من الكتب والمسرحيات».

ويقارن طه حسين بين أدوات الاتصال، ويحدد بدقة ما تنفرد به السينما عن غيرها من هذه الأدوات بقوله «حاول چان بول سارتر أن يتخذ هذه الوسيلة (السينما) ليتصل بالجماعات الضخمة المتباينة فى البلاد المختلفة المتنائية فى وقت واحد. وواضح جداً أن الكتاب والصحيفة والمجلة لا تقرؤها الجماهير مجتمعة، وإنما يخلو فيها القارئ إلى نفسه، وإلى الأديب الذى يقرأ كتابه أو مقالة فى الصحيفة أو فصلة فى المجلة. وواضح كذلك أن المسرحية لا تعرض فى غير ملعب واحد فى المدينة الواحدة، والذين يمثلون المسرحية أو ينشئون أدوارها، كما يقول أصحاب التمثيل، مضطرون إذا نجحت المسرحية أن ينفقوا فى تمثيلها الأشهر، ليشهدها أكبر عدد ممكن من النظارة، وأن يتنقلوا بها بعد ذلك فى كثير من المدن، بل فى كثير من البلاد، ليظهروا عليها أضخم عدد ممكن من الناس، وفى ذلك الجهد والمشقة والعسر ما فيه، ثم هو بعد ذلك لا يبلغ من إذاعة المسرحية ما يريد صاحبها، وما يريد ممثلوها، وما يريد الناس أنفسهم. أما السينما فهو يملك من وسائل التيسير ما لا تملكه الكتب ولا الصحف ولا الراديو ولا التمثيل.

فالقصة الواحدة إذا أعدت للعرض تستطيع بعد إعدادها أن تغزو الأرض كلها فى وقت واحد، وأن تشهدها جماعات النظارة فى جميع أقطار الأرض فى غير مشقة يحتملها الكاتب أو المخرج أو الممثل، شأنها فى ذلك شأن الكتاب المطبوع، ولكنها تتحدث إلى الجماعات حين يتحدث الكاتب إلى الفرد. ثم هى تتحدث إلى الجماعات من طريق العين ومن طريق الأذن حين يتحدث الكتاب من طريق العين وحدها أو من طريق الأذن وحدها ثم هى تستعين على الحديث من طريق العين والأذن بأشياء لا يستطيع الكاتب أن يستعين بها لأنه لا يستطيع أن يحققها. ففيها الحركة، وفيها اختلاف المناظر، وفيها ما تمتاز به المناظر من الروعة والقدرة على التأثير المباشر عن طريق الأشياء نفسها، لا من طريق الألفاظ التى تدل عليها بالرمز االذى يخطئ حيناً ويصيب حيناً آخر. وقد تصحبها الموسيقى فتستأثر بملكات النظارة كلها».

وعن علاقة الأديب بالسينما قال طه حسين «الأديب الذى لا يرى الأدب ترفاً ولا فكاهة ولا تلهيه، وإنما يراه جداً من الجد، يراه مشاركة فى الحياة ونهوضاً بأعبائها واحتمالاً لتبعاتها، لا ينبغى له أن يهمل السينما». وقال «الأديب بين إثنتين: إما أن يغزو هذه الوسائل ويتخذها أدوات لإذاعة الأدب ومما يحلم إلى النفوس من خير ورشد وإصلاح وإما أن يهمل هذه الوسائل فيقضى على أدبه بالتزام الحدود التى لا يتجاوزها الكتاب، ويعرض نفوس الجماعات لشر عظيم تحمله إليها الصحف والراديو والسينما التى ستكون أداة لقوم ليس لهم حظ من أدب ولا من فلسفة ولا من فن ولا من فقه بالحياة ومشكلاتها، وإنما همهم

كله أن يلهو الجماعات بمما يذيعون فيها من سخف رخيص، وأن يستنزلوا الجماعات بما ينشرون فيها من دعوة إلى أشياء لعلها لا تلائم ذوقاً ولا منفعة ولا رقياً ولا ميلاً إلى الإصلاح».

ويؤكد طه حسين في مقاله التاريخي على التزام السينما عندما يقول: «إذن فيجب أن يلتزم السينما كما يلتزم الأدب، أي يجب أن يعرض السينما على النظارة حياتهم، وما يملؤها من المشكلات، وما يمكن أن يواجهوا به هذه المشكلات من حزم وعزم، ومن رفق وأناة، ومن صبر واحتمال،ومن حيلة وتصرف، وما يمكن أن يجدوا لهذه المشكلات من حلول تريحهم منها ليستقبلوا غيرها فحياة الناس لم تخل ولا يمكن أن تخلو من المشكلات» .

ويكتمل موقف طه حسين من السينما عندما نعرف، أنه خصص بابا شهرياً للسينما في مجلة «الكاتب المصري» التي كان يرأس تحريرها، وصدرت عام ١٩٤٦ .

كان من المذهل أن تتناول السينما المصرية حياة طه حسين من خلال كتاب «قاهر الظلام» لصاحبه كمال الملاخ، بينما طه حسين هو صاحب أول وأهم وأشهر سيرة ذاتية في كتابه «الأيام» الذي نشر مسلسلاً في «الهلال» عام ١٩٢٦ ، وطبع في كتاب لأول مره عام ١٩٢٩ . وقد جاء الفيلم غاية في السذاجة والركاكة رغم وجود أسماء سبعة كتاب اشتركوا وأشرفوا على السيناريو من بينهم توفيق الحكيم ونجيب محفوظ. وذلك بسبب الخضوع لمقاييس ومعالجات وتصورات السينما التجارية السائدة للحياة والعالم، وبسبب سذاجة وركاكة الكتاب الأصلي الذي أعد عنه الفيلم.

لقد اشترت وزارة الثقافة فى الستينيات حقوق إعداد «الأيام» فى فيلم سينمائى بواسطة القطاع العام السينمائى. ولكن لم يوجد بين مديرى هذا القطاع المتعاقبين من جرؤ على إنتاج فيلم «الأيام» حتى توقف القطاع العام عن الإنتاج تماماً عام ١٩٧١. وكان التليفزيون المصرى أكثر شجاعة عندما أنتج المسلسل الذى أخرجه يحيى العلمى عن سيرة الكاتب الذاتية، وهو من أفضل مسلسلات التليفزيون.

تقول الدكتورة سهير القلماوى فى كتابها «ذكرى طه حسين» عام ١٩٧٤ أن الشخصيات عند طه حسين «نماذج وليست أفراداً بعينهم وإن سماهم بل إنه فى الأغلب الأعم لا يسميهم». وتتساءل الدكتورة سهير «ما سبب هذه الظاهرة؟. هل هو إحساسه بأنه إنما يحدث عن نماذج أو شخصيات تصل فى صفاتها إلى العمومية والشمول بحيث تصبح نماذج أكثر منها شخصيات؟ أم أن ملكة طه حسين القصصية، وهى ملكة تميل إلى التأثر بالكلاسية الغربية، والحدوتة الشعبية، قد استراحت لهذه الطريقة فى تناول الشخصيات».

وتجيب الدكتورة سهير «لقد نقل طه حسين إلى القارئ العربى من تراث الغرب القصصى بالذات (مسرحاً ورواية) الكثير كماً، والمساز نوعاً، ولكن أكثره كان كلاسياً، والمعاصر منه مثل آثار أندريه جيد يميل إلى الكلاسية، وقل أن نجد أمثال «سيليونى» الإيطالى الواقعى ينالون شيئاً من عنايته. كل هذا، إلى إعجابه بالقصص الشعبى الذى يعامل الشخصية معاملة النموذج دائماً، قد ساعد على أن يكلف طه حسين برسم الانموذج فى شخصياته، حتى بطلة «دعاء الكروان» وبطلة

«الحب الضائع»، والمفروض أنهما شخصيتان متفردتان نجدهما يفلتان نوعاً ما من النمطية والنموذجية لتقعا فى بؤرة التأثر ببطلات القصص الفرنسية، لأنهما تتيحان له مواقف كلاسية فى الواقع هى مواقف الصراع بين العاطفة والواجب. ولعل هذا ما يعلل أن المنتجين السينمائيين قد عجزوا عن تحويل قصص طه حسين إلى سينما إلا فى هذين العملين، أو فى التاريخ الإسلامى، وهذا له جاذبية أخرى خاصة به لا تستمد من فنية الرواية».

حديث الدكتورة سهير القلماوى عن سينما طه حسين، وهو الحديث الوحيد من نوعه فى كل الكتب التى صدرت عن طه حسين، ورغم كثرتها وتنوعها، حديث صحيح تماماً، ولكن قلة عدد الأفلام المأخوذة عن أعماله ترجع أساسًا إلى صعوبة هذه الأعمال من ناحية، وغلبة الإنتاج التجارى على الأفلام المصرية من ناحية أخرى. ولست أعنى صعوبة الفهم، ولكن صعوبة هذه الأعمال بالنسبة لغيرها من الأعمال القصصية العربية.

لقد كان طه حسين فناناً حقيقياً، وثائراً حقيقياً فى الإبداع الفنى. ولذلك لم يعتن وهو الناقد الأدبى الكبير بالمقاييس والتصنيفات النقدية.كان صاحب رسالة يريد توصيل رسالته، وتنفيذها فى واقع الحياة، وفى حياته، وليس بعد مماته. اختار طه حسين أن يكون جاليليو، وليس برونو. وإختار أن يكتب دون أن يعبأ بصنف كتابته: هل هى بحث أم قصة. ولعل ما قاله فى قصته «صالح» التى نشرها فى عدد يناير عام ١٩٤٦ من «الكاتب المصرى» يوضح موقفه هذا. قال «أنا

لا أصنع قصة فأخضعها لأصول الفن ولو كنت أصنع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول لأنى لا أؤمن بها، ولا أذعن لها، ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن. ولا أقبل من القارئ، مهما ترتفع منزلته، أن يدخل بينى وبى ما أحب أن أسوق من حديث وإنما هو كلام يخطر لى فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه».

أين هذا الحديث الثورى على الصعيد الفنى والجمالى، وعلى صعيد العلاقة مع المتلقى، من حديث السينمائى المصرى الذى يرتعد من رفض الجمهور، ويحسب حساب كل صحفى مهما صغر شأنه، ويهتم بالمهرجانات والجوائز مهما تدنت قيمة هذه المهرجانات والجوائز.

لقد كان درس إبراهيم عز الدين قاسيًا وعنيفًا. فهذا الشاب الذى درس السينما فى جامعة كاليفورنيا، وهو شقيق محمد صلاح الدين وزير الخارجية الأسبق، تحمس لإنتاج وإخراج «الوعد الحق» للتعبير عن حياة العرب فى الجاهلية، وفترة صدر الإسلام، وجعل طه حسين بنفسه يكتب حوار الفيلم. والمتأمل لصورة طه حسين وهو يتوجه لمشاهدة الفيلم فى عرض خاصا فى ستديو مصر يجد الفرحة تطل من وجهه، ويجده يسير فى ممرات الاستديو وكأنه شاب فى العشرين يطير على الأرض. لكن ورغم نجاح الفيلم المعقول من الناحية التجارية، كان أول وآخر فيلم إخراج إبراهيم عز الدين. فقوانين السوق التجارية لاترحم، ولا تقبل هذا القدر من الجدية المتمثل فى تحويل كتاب فى التاريخ إلى فيلم سينمائى.

ورغم أن «دعاء الكروان» يعتبر من كلاسيكيات السينما المصرية فى ذاته، وهو فيلم متكامل إلى حد كبير من الناحية الفنية، على العكس من «الحب الضائع» الذى يخضع للسينما التجارية، ورغم الأداء التمثيلى المتقن والبارع فى الفيلمين، إلا أنهما بالمقارنة مع نصوص طه حسين الأصلية يؤكد أن السينما المصرية حتى فى أفضل أحوالها (دعاء الكروان) لم تستطع ملاحقة تمرد طه حسين وثوريته الفنية والفكرية. فبطل طه حسين الذى تسبب فى مصرع «هنادى» فى «دعاء الكروان» يتزوج شقيقتها التى جاءت للانتقام منه، بينما يلقى مصرعه فى الفيلم كعقابا أخلاقى ساذج: وبطلة طه حسين التى تخون صديقتها مع زوجها تترك الزوج فى «الحب الضائع»، بينما تلقى مصرعها بدورها فى الفيلم تحقيقاً لنفس العقاب.

كلا، لم يسبق طه حسين جيله، ولم يسبق عصره، فى أوائل القرن العشرين، وإنما يسبقنا فى آخره.

يحيى حقى

صدر عام ١٩٨٨ كتاب لا مثيل له فى المكتبة العربية من قبل، وهو «فى السينما» للأديب الكبير يحيى حقى. والكتاب الذى أعده فؤاد دوارة هو الجزء الخامس والعشرين من الأعمال الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة فى مصر. ويتضمن تجميعاً لكل ما نشر يحيى حقى عن السينما (٤١ مقالاً) منذ أوائل الأربعينيات.

يحيى حقى عملاق من عمالقة النقد والقصة والترجمة فى الأدب العربى فى القرن العشرين، مثل العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم، ولا يوجد أديب أو ناقد فى العربية لا يحتل يحيى حقى مكانة خاصة فى عقله ووجدانه. ومثل كل العمالقة تتكامل حياة الكاتب مع أسلوبه فى التعبير بل وأسلوبه فى النشر أيضاً.

اختار يحيى حقى أن يكون فى الظل دائماً مثل المتصوفة وأولياء الله الصالحين يسعى إليهم الناس بمحض إرادتهم، ويبحثون عنهم، ولا يفرضون على الناس أفكارهم من خلال وسائل الإعلام الكبرى. لذلك

نشر يحيى حقى مقالاته عن السينما وغير السينما فى أقل الصحف المصرية انتشاراً مثل «المساء» و«التعاون» وغيرهما.

ولعل كتاب يحيى حقى يكون باكورة سلسلة من الكتب تجمع مقالات عمالقة الأدب العربى عن السينما المتناثرة هنا وهناك مثل الكتب المماثلة المنشورة فى اللغات الأخرى. فمن شأن هذه الكتب إثراء المكتبة السينمائية بوجهات نظر مختلفة عن وجهات نظر المختصين فى السينما، وإلقاء أضواء متميزة عن تاريخ السينما كما عاصروه، من واقع مشاهدتهم وتجاربهم فى السينما، وعلى العلاقة بين السينما والفنون الأخرى، وبين النقد السينمائى والنقد الأدبى.

يقول فؤاد دوارة فى تقديم الكتاب «نشأ يحيى حقى فى أسرة تتعشق السينما، لا يكاد يخرج حديثها على مائدة العشاء عن ذكر الأفلام القديمة والحديثة والقادمة، وعن ترديد أسماء الممثلين فى إيطاليا وألمانيا وأمريكا والمقارنة بينهم. وحين اشتد عوده كان ينتظر يوم الخميس بفارغ الصبر، فهو اليوم الوحيد الذى يسمح له فيه بالذهاب إلى السينما.

ويستطرد الناقد الكبير «وقد ظل طوال حياته محافظاً على عشقه للسينما ومتابعة أفلامها ونجومها ومدارسها خلال تجواله فى عواصم أوروبا أثناء عمله بالسلك الديبلوماسى وبعده، وحين تولى مصلحة الفنون أنشأ ندوة الفيلم المختار بسراى عابدين وتابع مولد جمعية الفيلم واهتم بصفة خاصة بالأفلام التسجيلية أو الثقافية كما يسميها. وهذا الكتاب يضم كتابات هذا العاشق للسينما مؤرخاً ودارساً وناقداً ومتذوقاً، فيلقى الأضواء على الكثير من نجومها المجهولين ويعرف بجهودهم وأهم منجزاتهم بأسلوبه الفنى الممتع».

قيمة فن السينما

يصف يحيى حقى عملية تلقى الفيلم السينمائى فى الظلام وهو أساس هذه العملية وصفاً جميلاً ومعبراً ودقيقاً حين يقول: «آه! هذا النور السخيف، ثقيل الدم، أريد الظلام. ظلام يبدو جماله إذا شقه عمود من الضوء كأنه الروح فى الجسد، آه يا فرحتى» ثم حين يقول «أطبق الظلام وضاعت منى الصالة والعالم كله، ولم يبق فىّ إلا عينان مسمرتان على الشاشة».

ولكن يحيى حقى فى موضعين من كتابه يرى أن السينما أقل قيمة من الفنون الأخرى، «الرفيعة» على حد تعبيره. ففى الموضع الأول يقول «السينما على جلال قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة العريقة ولا هى من الدعائم الأصيلة للثقافة الرفيعة»، وفى الموضع الثانى يكرر «ومع أن السينما ليست من الفنون الرفيعة» باعتبار أن هذا الحكم نهائى وقاطع وكأنه من البدهيات.

ويحيى حقى فى موقفه هذا يعبر عن موقف شائع بين الأدباء والفلاسفة فى الكثير من بلاد العالم، ولكن فى أوائل القرن العشرين، أى بعد اكتشاف السينما بعقد أو أكثر قليلاً من الزمان. وقد تغير هذا الموقف بالتدريج حتى أصبح من مخلفات الماضى قبل إنتصاف القرن. ومن المؤسف حقّاً أن يردده الأديب المصرى العربى الكبير فى الستينيات حيث نشر أغلب مقالاته عن السينما، وألا يراجعه فى السبعينيات والثمانينيات.

دروس فى النقد

وفى نقده لبعض الأفلام العربية والأجنبية الروائية يطلق الأديب الكبير بعض الأحكام التى كانت تحتاج إلى مراجعة أيضاً مثل قوله أن فيلم «المستحيل» إخراج حسين كمال عام ١٩٦٥ هو أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينمائى المستويات العالمية الرفيعة، ومثل قوله فى ختام المقال تستطيع الآن أن تتنفس الصعداء وتقول أصبح لنا سينما. فهذه بالفعل أحكام من لا يختص بالسينما.

ولكن فى هذا النقد دروس كبيرة. ففى نقده لفيلم «المستحيل» ذاته يقول يحيى حقى «وكان من أثر اشتراك يوسف فرنسيس فى تصميم السيناريو أن غلب الجانب الجمالى على تشكيل الكادرات، وهنا أيضا أقول أن الإفراط فى التقيد بالجمال وحده يريح العين ويبهج النفس، ولكنه فى الوقت ذاته يخلخل الارتباط بالواقع ودفئه وعبله، وكل كاتب يعلم أن المبالغة فى جدة الأسلوب تزحزحه عن البلاغة المطلوبة إلى افتعال التجديد. أن تيار الحياة متدفق يجب ألا تقيد حريته وانطلاقه حدود وقيود مرسومة بالمسطرة والبرجل، ولكن الوصول إلى الحل الوسط السعيد هو من أشق الأمور فى كل عمل فنى».

وفى نقده لفيلم «البوسطجى» إخراج حسين كمال المأخوذ عن قصته المعروفة يؤكد يحيى حقى على مبدأ هام عندما يقول «دعوا القصة جانباً. الفيلم عمل فنى مستقل بذاته. إننا نحاسبه من داخله لا من خارجه، والمخرج هو صانع الفيلم لا كاتب القصة، وكل نجاح و فشل للفيلم ينبغى أن ينسب كله للمخرج» وهو مبدأ نقدى صحيح لا يكاد يدركه بين الأدباء العرب غير يحيى حقى ونجيب محفوظ.

وفى نقده للفيلم الأمريكى «جموح» إخراج چاك جارفين يقول كاتبنا «الفن شئ يعلو على المنهج، والامتحان أمام الجمهور ليس كالامتحان أمام الأساتذة». وعن البناء الدرامى يقول فى نقده للفيلم الفرنسى «الحياة، الحب، الموت» إخراج كلود ليلوش، «مطلب الثراء للنسيج الفنى تحققها له خيوطه إذا اجتمعت له صفتان التعدد وفق حساب غير هرجلة، بلا بذل وبلا إسراف، ثم صفة التشابك على نسق متعدد، يتفادى التعقد، وتميل حبكته إلى التلقائية، وعليه إن لم يفز بها عفواً الإيحاء بها، وإن اقتضاه التعدد جهداً كبيراً». ولست أعرف فى العربية ترجمة تعنى المقصود بالضبط من تعبير «الكونتر بوينت» فى الموسيقى مثل تعبير «التشابك على نسق متعدد».

وببساطة عبقرية يلخص يحيى حقيى مشكلة الرقابة فى العالم كله عندما يقول فى نقده للفيلم الأمريكى «الهمسة الصاخبة» إخراج وليم وايلر «أن كل قيد على الحرية قد يبدأ معقولاً، محققًا لمصلحة، ونفعه غالب على ضرره، ولكن عجلة الحياة المنطلقة لا تلبث أن تطحنه سريعاً فيبوخ، ويفقد حكمته، ويغلب ضرره على نفعه».

مؤرخ الثقافة السينمائية

ويؤرخ يحيى حقى لحركة الثقافة السينمائية فى القاهرة فى النصف الثانى من الخمسينيات ومطلع الستينيات تاريخًا لا يعتمد الأرقام والوثائق، وإنما هو أقرب إلى التاريخ الروحى، وذلك فى سلسلة مقالات عن ندوة الفيلم المختار وجمعية الفيلم، بل أن مقال ليلة افتتاح ندوة الفيلم المختار تحفة أدبية وقطعة من الفن الرفيع تعبر عن أمراض المجتمع بأكمله وعن أجمل ما فيه فى نفس الوقت.

يتحدث مؤرخنا الروحى فى البداية عن الأب زهراب ونادي السينمائى فى سينما مترو (نادى النور) والذى ظل نادى السينما الوحيد عدة سنوات، ثم عن رغبة المصريين فى صنع ناديهم الخاص الذى يجرى فيه الحديث بالعربية، وليس بالفرنسية مثل نادى زهراب ويكون رواده من أهل البلد وليس من الأجانب والمتمصرين وعارفو الفرنسية من المصريين فقط.

ثم يروى قرار مصلحة الفنون إنشاء ندوة الفيلم المختار، وليلة الافتتاح بالفيلم السوفيتى «عطيل» إخراج سيرجى يوتكيفيتش. ومما يرويه يحيى حقى عن تلك الليلة البرنامج المشحون بالأخطاء المطبعية ومقدم الفيلم الذى أراد أن يؤرخ لفن السينما منذ العصر الحجرى، وآلة العرض التى كان ينقصها نوع من الفحم لا يوجد فى السوق. ثم يقول «كان من أجمل ثمرات الندوة رغم أنها لم تعمر طويلاً قيام جمعية أنصار الفيلم «ويعنى جمعية الفيلم بالقاهرة».

يمتدح يحيى حقى الجو العائلى في بداية جمعية الفيلم، ويقول «والفضل فى هذا الجو العائلى يعود لرئيسها الأستاذ أحمد الحضرى ونخبة من أعضائها العاملين كالأستاذ أحمد راشد وهاشم النحاس وعبد الحميد سعيد». ويذكر أيضاً من أعضاء الجمعية فى موضع آخر من المقالات صبرى موسى وحسن عيد وفاضل عبد السلام الأسود. ويقول يحيى حقى «وأكون من الظالمين والخائنين والناكرين للجميل إذا لم أشد فى الختام بالمجهود الكبير الذى بذله ويبذله الأستاذ فريد المزاوى فى خدمة الثقافة السينمائية، إليه يرجع الفضل فى نجاح ندوة عابدين، وفى النشاط المتجدد للمركز الكاثوليكى للسينما».

وينفذ يحيى حقى إلى عمق مشاكل حركة الجمعيات عندما يقول «لا ألقى اللوم على وزارة الثقافة بل ألقيه قبل كل شئ على هواة الفنون الذين ما يجتمعون حتى يتفركشون أو يتخاصمون. ينبغى أن تدب فى هذه الجمعيات حياة جديدة يكون مبعثها الشعور بحق الوطن عليهم».

وفى وصف بديع وممتع يصف الكاتب الجو العام لجمعية الفيلم فى الستينيات، أو بالأحرى فى متحف العلوم قائلاً «لست أدرى من يسكن الآن هذا القصر العتيق. وأياً كان فنحن مدينون له بالشكر على كرمه وحسن ضيافته، فقد تنازل عن حجرة صغيرة فى الحوش لجمعية الفيلم التى تضم نخبة من هواة السينما تجتمع بها مساء كل أحد لتشهد فيلماً له ذكر ومقام فى تاريخ السينما على شاشة صغيرة كأنها منديل محلاوى، وبآلة عرض عوراء، فلابد من الصبر فى الظلام حتى تبدل بوبينة بأخرى أمام عينها المبصرة، ثم يضاء المصباح الفرد، وتندلق فى العتمة مناقشات لذيذة، ويخرج الجميع وهم فى غاية السعادة. ليس هنا فخفخة أو طنطنة، ليس هنا إدعاء أو تعال، بل عشق وخشوع وبساطة، كأننا فى معبد».

وهذا بالتحديد هو الجو العام الذى تفتقده الآن جمعية الفيلم وكل نوادى السينما فى مصر، ففى كل هذه الأماكن لم نعد كأننا فى معبد، وإنما كأننا فى السوق حيث أغلب الأفلام من التى تعرض فى السوق، ولا يكاد العضو العادى يعرف أى شئ عن تاريخ السينما، أما عن الأفلام الصامتة فربما يسأل أحد الأعضاء، وهل كانت الأفلام صامتة فى يوم ما. والفخفخة والطنطنة هى السمة المميزة، والإدعاء القاعدة

وليس الاستثناء، والصراع والصغائر وتعقيد كل الأمور بدلاً من العشق والخشوع والبساطة.

نقد الأفلام التسجيلية

والمجموعة الثالثة والأخيرة من المقالات التى رتبها فؤاد دوارة بعناية دون التقيد بتواريخ النشر، تختص بنقد الأفلام التسجلية والقصصية المصرية أو ما يطلق علينا أستاذنا يحيى حقى الأفلام الثقافية.

تحت عنوان ولى الدين يتناول يحيى حقى فيلم «الحياة اليومية عند قدماء المصريين» إخراج ولى الدين سامح، وتحت عنوان «صلاح» يتناول دور صلاح إلهامى فى السينما التسجيلية المصريية وخاصة فيلمه «مذكرات مهندس» حيث يقول «إننى أعد «مذكرات مهندس» فى المقدمة بين أفلامنا من ثقافية وروائية، من حيث القيمة والفن والصنعة، لأن صلاح أخرجه بحب عميق لوطنه وأهله، منحه آخر قطرة من موهبته، وبذل له غاية جهده وعنايته، سافر لمكان السد مرتين للدراسة وجمع المعلومات قبل أن يعد السيناريو، وظل ستة أشهر لا يشغله إلا أ ن يتدبر على أى محور يدير فيلمه».

وتبدو مضار عدم الاختصاص فى حديث كبار الأدباء عن السينما فى حكم يحيى حقى المطلق بأن فيلم «ينابيع الشمس» إخراج چون فينى هو «أول نفوذ كبير لنا فى ميدان الفن الدولى»، وفى ترديده أحد الأخطاء الشائعة وهو أن سعد نديم صور مع حسن التلمسانى فيلمه عن حرب بورسعيد عام ١٩٥٦ بينما انفرد التلمسانى بالتصوير، ثم إشادته

بواضع موسيقى فيلم «العار لأمريكا» إخراج سعد نديم وأحمد راشد بينما الموسيقى غير موضوعة، وإنما هى موسيقى أول أفلام شخصية چيمس بوند، وكان لإختيارها دلالات كثيرة تتعلق بموضوع الفيلم ومضمونه.

ومقالات يحيى حقى الثلاث فى هذا الجزء من كتابه عن فيلم «الفلاح الفصيح» إخراج شادى عبدالسلام من أهم ما كتب عن سينما هذا الفنان الكبير. ففى المقال الأول يوضح جذور اتجاه شادى نحو الماضى المصرى القديم فى روايات نجيب محفوظ الأولى حيث يرى أنها «ربما بوحى من الشيخ مصطفى عبد الرازق الذى كان يرعاه حينئذ، معبراً بذلك عن نزعة الأحرار الدستوريين إلى المصرية فى مواجهة القومية العربية»، ثم يتابع هذا الاتجاه فى المسرح عند ألفريد فرج ليصل إلى سينما شادى ويقول «فتح الأستاذ شادى عبد السلام للسينما عندنا وخليق بنا أن ننتبه لما فعل باباً بقى إلى اليوم متربساً»، ويلاحظ أن اختياره للممثلين كان لأصحاب السحن التى لا تخطئ العين أنهم من سلالة فرعونية.

نجيب محفوظ

ما الذى يعرفه المتفرج من الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ عن تاريخ مصر السياسى، وكيف يفهم ويرى هذا التاريخ، كما عبر عنه الكاتب دون أن يقرأ رواياته. هذا هو السؤال الذى تحاول هذه الدراسة صياغته واقتراح إجابة عليه.

ظهر اسم نجيب محفوظ على شاشة السينما فى ٦٢ فيلمًا «مصرياً» فى الفترة من عام ١٩٤٧ إلى عام ١٩٨٩، من فيلم «المنتقم» إخراج صلاح أبو سيف، إلى فيلم «قلب الليل» إخراج عاطف الطيب. وتنقسم هذه الأفلام إلى ست مجموعات حسب دور الكاتب فى كل فيلم.

وهذه المجموعات الست هى كتابة السيناريو (١٤ فيلمًا) ـ كتابة القصة والسيناريو (٣ أفلام) ـ الاشتراك فى السيناريو (٣ أفلام) كتابة القصة السينمائية غير المنشورة (٨ أفلام) ـ الأفلام المعدة عن روايات الكاتب (٢٧ فيلمًا) ـ الأفلام المعدة عن قصص قصيرة للكاتب (٩ أفلام) .

أصدر نجيب محفوظ ٣٤ رواية منذ عام ١٩٣٩، وقد تم إعداد ٢٠ رواية فى ٢٧ فيلمًا منذ عام ١٩٦٠، وفيما يلى ثبت بهذه الروايات وأفلامها:

١ ـ القاهرة الجديدة ١٩٤٥ (القاهرة ٣٠)، ١٩٦٦.

٢ ـ خان الخليلى ١٩٤٦ (الفيلم ١٩٦٦).

٣ ـ زقاق المدق ١٩٤٧ (الفيلم ١٩٦٣).

٤ ـ السراب ١٩٤٨ (الفيلم ١٩٧٠).

٥ ـ بداية ونهاية ١٩٤٩ (الفيلم ١٩٦٠).

٦ ـ بين القصرين ١٩٤٩ (الفيلم ١٩٦٤).

٧ ـ قصر الشوق ١٩٥٧ (الفيلم ١٩٦٧).

٨ ـ السكرية ١٩٥٧ (الفيلم ١٩٧٣).

٩ ـ اللص والكلاب ١٩٦١ (الفيلم ١٩٦٣).

١٠ ـ السمان والخريف ١٩٦٢ (الفيلم ١٩٦٨).

١١ ـ الطريق ١٩٦٤ (الفيلم ١٩٦٥ وفيلم وصمة عار ١٩٨٦).

١٢ ـ الشحاذ ١٩٦٥ (الفيلم ١٩٧٣).

١٣ ـ ثرثرة فوق النيل ١٩٦٦ (الفيلم ١٩٧١).

١٤ ـ ميرامار ١٩٦٧ (الفيلم ١٩٦٩).

١٥ ـ المرايا ١٩٧٢ (أميرة حبى أنا ١٩٧٤).

١٦ ـ الحب تحت المطر ١٩٧٣ (الفيلم ١٩٧٥).

١٧ ـ الكرنك ١٩٧٤ (الفيلم ١٩٧٥).

١٨ ـ قلب الليل ١٩٧٥ (الفيلم ١٩٨٩).

١٩ ـ الحرافيش ١٩٧٧ (٧ أفلام):

١ ـ فتوات بولاق ١٩٨١ .

٢ ـ شهد الملكة ١٩٨٥ .

٣ ـ المطارد ١٩٨٥ .

٤ ـ الحرافيش ١٩٨٦ .

٥ ـ الجوع ١٩٨٦

٦ ـ التوت والنبوت ١٩٨٦ .

٧ ـ أصدقاء الشيطان ١٩٨٨ .

٢٠ ـ عصر الحب ١٩٨٠ (الفيلم ١٩٨٦) .

ويمكن القول أن نجيب محفوظ قد عبر عن وجهة نظره فى تاريخ مصر السياسى منذ عصر الفراعنة إلى عصر أنور السادات. ونظراً للتكاليف الكبيرة للأفلام التاريخية وعجز أسواق الأفلام المصرية عن تغطية هذه التكاليف لم تقترب شركات السينما من روايات الكاتب الفرعونية الثلاث، وذلك على العكس من الروايات المعاصرة أو بالأحرى التى تدور فى القرن العشرين.

ومن بين الأفلام الـ ٢٧ المعدة عن روايات نجيب محفوظ هناك عشرة أفلام تعبر عن وجهة نظر الكاتب فى التاريخ السياسى لمصر فى القرن العشرين وهذه الأفلام هى :

١ ـ بين القصرين (ثورة ١٩١٩) .

٢ ـ القاهرة ٣٠ (بعد ثورة ١٩١٩) .

٣ ـ السكرية (قبل الحرب العالمية الثانية) .

٤ ـ خان الخليلى (أثناء الحرب العالمية الثانية).
٥ ـ السمان والخريف (بعد ثورة ١٩٥٣).
٦ ـ الشحات (بعد القرارات الاشتراكية ١٩٦١).
٧ ـ ثرثرة فوق النيل (قبل حرب ١٩٦٧).
٨ ـ ميرامار (قبل حرب ١٩٦٧).
٩ ـ الحب تحت المطر (بعد حرب ١٩٦٧).
١٠ ـ الكرنك (بعد حرب ١٩٦٧).

بين القصرين

أخرج حسن الإمام رواية «بين القصرين» عام ١٩٦٤ بعد صدور «الميثاق الوطنى» الذى رد الاعتبار لثورة ١٩١٩، ووصفها بأنها حلقة من حلقات النضال الوطنى التى أدت إلى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢. ويصور الفيلم ثورة ١٩١٩ كثورة شعبية ضد الاحتلال البريطانى تزعمها سعد زغلول دون التعرض لأية تفاصيل سياسية، ويركز على شخصية فهمى عبد الجواد الطالب الوطنى الذى يشارك فى الثورة ويستشهد، ويقدمه كبطل إيجابى، معبراً عن صورة البطل الإيجابى الوطنى فى السينما المصرية «الاشتراكية» بعد صدور القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١، وخاصة أن الفيلم كان أول إنتاج للقطاع العام السينمائى.

القاهرة ٣٠

عبر نجيب محفوظ فى رواية «القاهرة الجديدة» عن الغليان السياسى والاجتماعى فى مصر فى فترة ما بين الحربين العالميتين، وذلك من

خلال أربع شخصيات تمثل التيارات المختلفة فى المجتمع. وهى شخصيات على طه الذى يؤمن بالعلم، ومأمون رضوان نقيضه الدينى، وأحمد بدير المستسلم للواقع، ثم محجوب عبدالدايم البورجوازى الصغير الانتهازى الذى ينتقم من الفقر بتدمير كل القيم والأخلاقيات. والشخصيات الأربع تزاملت فى قسم الفلسفة فى جامعة القاهرة، وهى بؤرة النشاط السياسى والفكرى فى مصر بعد ثورة ١٩١٩.

عندما أخرج صلاح أبو سيف رواية «القاهرة الجديدة» عام ١٩٦٦ قام بتغيير العنوان إلى «القاهرة ٣٠» واستبعد شخصية مأمون رضوان تماما، وجعل الصراع بين السلبية ممثلة فى محجوب، والايجابية ممثلة فى على طه، وعلى العكس من الرواية انتصر بوضوح لشخصية على طه كممثل للعلم والاشتراكية. وكان الفيلم بهذه التغيرات يعبر عن وجهة نظر المخرج فى الواقع المصرى بعد القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١. فهو بتغيير العنوان يحيل كل ما نراه إلى عام ١٩٣٠ لتبرئة عام ١٩٦٦ من وجود شخصية مثل شخصية محجوب، وبتغيير الصراع إلى صراع بين السلبى والإيجابى والانتصار للإيجابى واعتبار الإيجابى هو من يؤمن بالعلم والاشتراكية يعبر عن صورة البطل فى السينما المصرية «الاشتراكية» بعد صدور القرارات الاشتراكية.

خان الخليلى

ومن القاهرة ١٩٣٠ ننتقل إلى القاهرة ١٩٤٠ فى فيلم «خان الخليلى» الذى أخرجه عاطف سالم عام ١٩٦٦، وفيه نرى القاهرة أثناء

الحرب العالمية الثانية عندما ينتقل أحمد عاكف مع أسرته من السكاكينى إلى خان الخليلى تحت ضغط والديه اللذين يعتقدان أن الحياة إلى جوار الحسين سوف تنقذهم من غارات الحرب.

فى الحى الجديد يلتقى عاكف مع المعلم نونو ابن الطبقة الشعبية القاهرية الذى يعيش حياته وطولا وعرضا يتزوج بالأربع، وينجب بالإحدى عشر، ويترك الغد لما يأتى به الغد. ويتحسر عاكف على حياته الذابلة وقد بلغ الأربعين من دون أن يحقق ذاته، ولكنه يقنع نفسه بأن نونو هذا ليس إلا واحداً من الحمقى الرعاع.

ليكن، ولكن ماذا يقول عن أحمد راشد. إن هذا المحامى الشاب ذا النظارة السوداء يمثل حلمه الذى لم يتحقق فى أن يصبح محامياً وليس موظفًا بالدرجة الثامنة، وهو المثقف الوحيد الذى يلتقى به فى خان الخليلى ويشعره بجهله وتخلفه. أنه يحدثه عن ماركس وفرويد ونيتشه. يذعر ويتألم ويكابر.

إستبعد الفيلم شخصية أحمد راشد، فأضعف من شخصية عاكف وسطحها، ومن الناحية السياسية البحتة عبرت شخصية نونو فى الفيلم كما فى الرواية عن تأييد بعض المصريين من العوام لألمانيا الهتلرية على أمل إنقاذ مصر من الاحتلال، وبينما توضح الرواية، هذا الموقف نتيجة للجهل وتبسيط الأمور، يجسد الفيلم هذا الموقف من دون ذلك الإيضاح. وقد أدى هذا إلى الهجوم العنيف على الفيلم وعلى الرواية معاً فى الصحافة السوفيتية عندما عرض الفيلم فى مهرجان موسكو السينمائى الدولى عام ١٩٦٧ .

السمان والخريف

لم يكتب نجيب محفوظ عن ثورة يوليو ١٩٥٢ إلا بعد عشر سنوات من قيامها عام ١٩٦٢ فى روايته «السمان والخريف». وعندما تناول نجيب محفوظ ثورة يوليو لم يجعل منها خاتمة سعيدة لبعض المشاكل كما فى العديد من الأعمال الدرامية التى ظهرت بعد الثورة، وإنما كان الكاتب الروائى الكبير كما فى كل أعماله. لقد تناول الثورة من خلال شخصية ترفض هذه الثورة، وجعل من بطله عيسى الدباغ تعبيراً عن جيل كامل، جيل نجيب محفوظ ذاته، وهو الجيل الذى تمزق بين الماضى الذى عاشه واشترك فيه، والحاضر الذى يصنع أمامه دون دعوته للاشتراك فى صنعه، كما عبر عن الثورة كمرحلة تاريخية لها جذورها فى الماضى، ولها مشاكلها فى الحاضر بقدر آمالها فى المستقبل، وليست نباتاً «شيطانياً»، أو صدفة من مصادفات الأقدار.

لكن شخصية عيسى الدباغ فى فيلم «السمان والخريف» لم تعد شخصية «اللامنتمى السياسى» إذ جاز التعبير وإنما شخصية رجل إنتهازى غير قادر على الالتحام بالثورة. ويتضح هذا من تغيير شخصيات إبراهيم خيرت وعباس صديق اللذين يمثلان الانتهازيين فى عهد الثورة، وسمير عبد الباقى الذى يشارك عيسى أزمته، وينتهى إلى التصوف. فهذه الشخصيات فى الفيلم لا تعدو كورسًا يرددمعانى الخيانة، بينما فى الرواية تعبر عن صدق عيسى مع نفسه، وعن وجود الانتهازيين فى عهد الثورة أيضًا.وهكذا نرى أن هذا الفيلم مثل الأفلام الثلاثة السابقة التى أنتجت عن روايات نجيب محفوظ بواسطة القطاع

العام قبل حرب ١٩٦٧ أخضعت فكر الكاتب السياسى للفكر الرسمى السائد فى تلك المرحلة.

ميرامار

تختلف الأفلام الستة التى أخرجت عن روايات نجيب محفوظ «السياسة» بعد حرب ١٩٦٧ عن الأفلام الأربع التى أخرجت قبل هذه الحرب. فهى من إنتاج شركات خاصة، وليست من إنتاج القطاع العام مثل الأفلام السابقة، كما أنها تستخدم وجهة نظر نجيب محفوظ السياسية فى الهجوم على النظام الناصرى، وفى تأييد النظام الساداتى بعد وفاة عبد الناصر.

أول هذه الأفلام «ميرامار»، وهو الفيلم الوحيد منها الذى أنتج فى ظل النظام الناصرى. وقد منعت الرقابة الفيلم، ولكن نائب الرئيس فى ذلك الوقت (أنور السادات) شاهده فى عرض خاص عام ١٩٦٩، ووافق على عرضه. لقد انتقد نجيب محفوظ فى رواية «ميرامار» التى كتبت وصدرت قبل حرب ١٩٦٧ الأوضاع السياسية فى مصر قبل الحرب، ولكن لم يكن من الممكن إنتاجها للسينما إلا بعد هزيمة النظام الناصرى فى تلك الحرب،ففى أعقاب الهزيمة ارتفع صوت أعداء النظام الناصرى.

تختلف الراوية عن الفيلم، فعلى حين يعبر نجيب محفوظ فى روايته عن المواقف السياسية المختلفة من خلال مجموعة شخصيات كما فى «القاهرة الجديدة»، يكتفى الفيلم بالتعبير عن بعض هذه المواقف دون

غيرها. وعلى حين يدين نجيب محفوظ كل المواقف السياسية التى يعرض لها أو بالأحرى يدين انحرافاتها، يكتفى الفيلم بإدانة النظام الناصرى.

فى فيلم «ميرامار» خمسة رجال يعيشون فى بنسيون ميرامار الذى تمتلكه سيدة يونانية فى الإسكندرية، وخادمة البنسيون، ورجل سادس يبيع الصحف على قارعة الطريق أمام البنسيون. أما الرجال الخمسة فهم عامر وجدى الذى كان من كبار الصحفيين الوفديين قبل الثورة، وطلبة مرزوق وكيل الوزارة قبل الثورة أيضا، وحسنى علام الاقطاعى قبل الثورة ثالثًا. ومن ناحية أخرى هناك سرحان البحيرى الموظف بإحدى الشركات عضو لجنة الاتحاد الاشتراكى، و «منصور باهى» المذيع بالراديو والعضو السابق فى أحد الأحزاب الشيوعية. وأما الخادمة فهى «زُهرة» الفلاحة التى هربت من قريتها حين أرادوا لها الزواج عنوة، والتى تدخل فى علاقات متباينة مع الرجال الست، إذ يتعاطف معها «عامر وجدى» و«منصور باهى». بينما يحاول «طلبة مرزوق» و«حسنى علام» اغتصابها، ويحبها «سرحان البحيرى» وتبادله الحب، ولكنها لا تجد من يتزوجها فى النهاية غير بائع الصحف. المتفرج على الفيلم لا يتعاطف إلا مع طلبة مرزوق وحسنى علام اللذين يسخران من الثورة ومن الاشتراكية، وكذلك مع عامر وجدى الذى يقرأ القرآن فى صمت، أما سرحان البحيرى فهو الشخصية الوحيدة التى تتغير من رجل جاد إلى لص يسرق أموال الدولة، ومن محب مخلص لزُهرة إلى افاق يطارد المعلمة الثرية التى تعلمها القراءة والكتابة. وبقدر ما يكره

المتفرج سرحان البحيرى بقدر ما يكره منصور باهى الذى يخضع لسطوة شقيقه ضابط الشرطة ويخون صديقه الشيوعى المعتقل مع زوجته. بل إن الفيلم يبرر محاولة كل من طلبة مرزوق وحسنى علام اغتصاب زهرة، فالأول عاجز جنسيًا، ومن ثم يبدو وكأنه يلهو ببراءة، والثانى يتصور أنها عاهرة ويدرك أنه أخطأ فى تصوره.

ثرثرة فوق النيل

كانت رواية «ثرثرة فوق النيل» التى صدرت عام ١٩٦٥ هى نبوءة هزيمة ١٩٦٧ فى الأدب. وقد عبر نجيب محفوظ عن هذه الفترة من تاريخ مصر السياسى من خلال مجموعة من المثقفين يدخنون الحشيش ويتصيدون النساء فى عوامة على النيل، وعندما يخرجون من العوامة لأول مرة يقتلون رجلاً يعبر الطريق ويهربون. وتنتهى الرواية كما بدأت والضباب يغلف كل شئ. والعوامة فى الرواية لها حارس يرمز بوضوح للشعب، فهو كما يصفه الكاتب «يمرض ولا يتأثر بالجو ولا يعرف عمره، كما يخيل إليه أنه لن يموت». ويقول على لسانه «إذا سهوت عما يجب لحظة غرقت العوامة، وجرفها التيار».

بينما تدور أحداث الرواية عام ١٩٦٥ زمن صدورها، تدور أحداث الفيلم عام ١٩٧١ فى زمن صدوره أيضًا. وهذا التغيير جعل الرواية النبوءة تتحول إلى فيلم عن الواقع المعاصر لعام ١٩٧١ حيث نرى مثلاً الأدباء والفنانين يذهبون إلى جبهة القتال أثناء حرب الاستنزاف، وهى من التقاليد الغريبة التى استحدثها الإعلام المصرى بعد الهزيمة، إذ لا يحتاج الفنان أو الأديب لمثل هذه الزيارات لكى ينفعل بما يدور فى

بلده. ولكن التغيير السياسى كان فى تحويل شخصية الصحفية «سماره» إلى رمز للشعب بدلاً من حارس العوامة، وتحويل حارس العوامة إلى رجل شرس يقوم بإغراق العوامة فى النهاية.

رواية نجيب محفوظ تستخدم اللغة السينمائية، على نحو واضح وأعمق من فيلم حسين كمال. وكما تعامل المخرج مع الرواية كامتداد لفيلمه «أبى فوق الشجره» من حيث توجهه إلى جمهور السينما السائدة، تعامل كاتب السيناريو ممدوح الليثى مع الرواية كامتداد لفيلمه عن رواية «ميرامار» من حيث الإسراف فى الحوار السياسى الساخر.

السكَّرية

يعتبر فيلم «السكرية» عام ١٩٧٣ عن رواية نجيب محفوظ الصادرة عام ١٩٥٧ أفضل أفلام الثلاثية التى أخرجها حسن الإمام. «السكرية» ليست فقط خاتمة الثلاثية العظيمة التى تؤرخ لصعود الطبقة الوسطى فى مصر، وإنما تكثيف لفترة من أهم الفترات فى تاريخ مصر الحديث، إذ تنتهى ومصر فى مفترق الطرق بعد الحرب العالمية الثانية، وعليها أن تختار بين طريق عبد المنعم شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الدينية، أو طريق أحمد شوكت الذى ينتمى إلى الجماعات الاشتراكية، أو بعبارة أخرى عليها أن تختار طريقها للتطور،والعالم يدخل مرحلة جديدة فى تاريخه بعد هزيمة النازية والفاشية فى أوروبا.

لكن الفيلم الذى كتبه ممدوح الليثى يبدأ بداية سياسية ركيكة وينتهى نهاية سياسية أكثر ركاكة. ففى البداية هناك مظاهرة وفدية، ومؤتمر سياسى للوفد، والحوار فى هذا المؤتمر يدل على السطحية الشديدة

والافتقار للوعى السياسى الناضج، ولا يعبر عن وجهة النظر السياسية
للوفد، ولا غير الوفد. أما النهاية فهى أقرب إلى المشاهد «الدخيلة» و
تعبير سينمائى فى المونتاج، حيث نرى ديكوراً مسرحياً يعلوه الهلا
والصليب والمجموعة تغنى «بلادى بلادى» ثم يصعد على المسرح م
يرتدى اللباس الأزهرى ومن يرتدى لباس الكنيسة القبطية لكى يتعانق
وهى الصورة «الفلكلورية» الشائعة والساذجة المعبرة عن «الوحد
الوطنية». والأدهى من ذلك كله أن يصعد على ذات المسرح أحم
شوكت وعبد المنعم شوكت ليتعانقا بعد خروجهما من السجن، وتكو
اللقطة الأخيرة لمظاهرة تحمل علم اتحاد الجمهوريات العربية ١٩٧٣
وهذه النهاية لا تعبر بأى حال عن وجهة النظر السياسية لنجيب
محفوظ فى رواية «السكرية».

الشحات

يختلف فيلم «الشحات» إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٣ ع
الأفلام الستة التى أنتجت عن روايات نجيب محفوظ «السياسية» بع
١٩٦٧ من حيث إهماله التام للأبعاد السياسية. تدور أحداث الراوية ف
زمن صدورها عام ١٩٦٥، ومثل «ثرثرة فوق النيل» عبر فيها الكاتب
عن إحساسه بالهزيمة القادمة، ففى بداية الرواية يدور هذا الحوار بي
عمر الحمزاوى والطبيب:

- لا شئ بك، ولكن العدو رابض على الحدود.
- كإسرائيل.
- وعند الإهمال سيدهمنا الخطر الحقيقى.

ويقول عمر الحمزاوى «أنى أشم فى الجو شيئًا خطيراً، ويرعبنى إحساس حركى داخلى».

أزمة عمر الحمزاوى أزمة جيل كافح من أجل الاشتراكية قبل الثورة مع عثمان خليل ومصطفى المنياوى. لقد ظل عثمان خليل يسجن قبل الثورة، وبعد الثورة، وعندما خرج من السجن بعد صدور القرارات الاشتراكية عام ١٩٦١ لم يقتنع بالمنطق الذى شاع بين أفراد جيله، والذى يعبر عنه مصطفى المنياوى بقوله «ما دامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية، وتطبقها، أليس من الحكمة أن نهتم بأعمالنا الخاصة».

لكن الفيلم يدور فى زمان غير محدد، ويهمل الأبعاد السياسية بحيث لا نعرف حقيقة أزمة عمر الحمزاوى التى تبدو أحياناً أزمة ضمير أخلاقية تجاه زميله عثمان، وتبدو فى أحيان أخرى أزمة وجودية غير مبررة. الانطباع المؤكد الذى يخرج به المتفرج من الفيلم أن هؤلاء الذين يؤمنون بالاشتراكية كذابون ومنافقون يقولون ما لا يفعلون ويرتكبون أقبح السلوك ويبررون ما يرتكبون بالكلمات الكبيرة الخاوية.

حب تحت المطر/ الكرنك

شهد عام ١٩٧٥ عرض «حب تحت المطر» إخراج حسين كمال و«الكرنك» إخراج على بدرخان. وقد كتب نجيب محفوظ الرواية الأولى عام ١٩٧٣ والثانية عام ١٩٧٤، وفى كلا الفيلمين يتم إقحام حرب أكتوبر ١٩٧٣ على سبيل الدعاية للنظام السياسى القائم دون أن يكون لهذه الدعاية أى أصل فى روايتى الكاتب، وكلاهما سيناريو ممدوح الليثى.

تدور أحداث رواية «حب تحت المطر» وكذلك الفيلم بعد حرب ١٩٦٧ أثناء حرب الاستنزاف، وتعبر عن الانفصال الذى كان قائماً فى المجتمع المصرى أثناء هذه الحرب بين عالم «الجبهة الحربية» وعالم «الجبهة الداخلية» من خلال شخصية الجندى إبراهيم وشقيقته العاهرة سنية.

أما «الكرنك» فقد كان بداية ما عرف بعد ذلك فى تاريخ السينما المصرية باسم «أفلام مراكز القوى»، أى الأفلام االتى تؤيد حركة التصحيح الساداتية فى ١٥ مايو ١٩٧١ . اعتبر نجيب محفوظ أن حرب أكتوبر أنهت الصراع مع إسرائيل. ومن ثم يمكن فتح صفحات الماضى بهدف التطلع إلى المستقبل من دون وجود مشكلة وطنية تتعلق بالاحتلال الأجنبى تحول دون فتح هذه الصفحات، وأهم صفحة فى الماضى بالنسبة إلى الكاتب الكبير هى قهر الحريات فى عهد الثورة وباسم الثورة، وذلك هو موضوع رواية «الكرنك» االذى تدور أحداثها بين عامى ١٩٦٣ ، ١٩٦٩ . يقول نجيب محفوظ فى روايته «يقولون أننا نعيش ثورة يستوجب مسارها تلك الاستثناءات، وأنه لابد من التضحية بالحرية والقانون ولو إلى حين. ولكن مضى على الثورة ثلاثة عشر عاماً أو يزيد فآن لها أن تستقر على نظام ثابت».

للمرة الأولى فى كل رواياته يعبر نجيب محفوظ عن معاناة جيل لا ينتمى إليه وهو جيل ثورة يوليو، ومثل «ميرامار» يتم سرد الرواية من خلال أربع شخصيات رئيسية فى أربعة فصول يحمل كل منها اسم هذه الشخصية أو تلك، ولكن على حين كانت شخصيات «ميرامار» تمثل وجهات نظر متعارضة، فإن شخصيات «الكرنك» تتكامل ولا تتعارض،

وهى قرنفلة صاحبة مقهى الكرنك، وإسماعيل الشيخ، وزينب دياب، وخالد صفوان. وهى تتكامل رغم أن قرنفلة هى الشاهدة وإسماعيل وزينب من الضحايا وخالد هو الجلاد.

إن قرنفلة صاحبة مقهى الكرنك هى التى تشهد اختفاء الشاب إسماعيل وزينب وصديقهما حلمى حمادة: المرة الأولى بتهمة الانتماء إلى الإخوان المسلمين، والمرة الثانية بتهمة الانتماء إلى الشيوعيين، والمرة الثالثة بتهمة عدم التعاون مع المخابرات بالنسبة لإسماعيل وزينب، وتهمة الشيوعية بالنسبة لحلمى حمادة. وعلى حين يقتل حلمى فى المعتقل، ينهار إسماعيل، وتسقط زينب. وهنا تقع الهزيمة فى يونيو، ويحاكم خالد صفوان مدير المخابرات ويسجن، ثم يغادر السجن بعد ثلاث سنوات.

يستوى ٥ يونيو فى التاريخ كما يرى نجيب محفوظ «هزيمة لقوم من العرب، ونصراً لقوم آخرين منهم»، ويصف حال الشعب بقوله «وأحرق الحزن قلوب الشعب البرئ. ولم يعد له من أمل فى الحياة إلا أن يرد الضربة ويسترد الأرض. ولكن أنصت هنا وهناك إلى قلوب تخفق بالشماتة والفرح».

يبدأ فيلم الكرنك وينتهى بحرب أكتوبر بشكل مفتعل تماماً سواء من الناحية الدرامية، أو من الناحية الفكرية. ويعبر الفيلم عن فكرة أن غياب القانون يساوى الهزيمة، وسيادة القانون تساوى الانتصار، وكأن الأحداث الكبرى فى حياة الشعوب تحركها أزرار سحرية، أو خيوط علوية مثل الخيوط التى تحرك الدمى فى مسرح العرائس، وليس هكذا يكون الحديث عن الهزائم، ولا عن الانتصارات.

االفيلم لا ينتهى بحرب أكتوبر فقط، وإنما ينتهى ثلاث نهايات نهاية رواية نجيب محفوظ، ثم نهاية قيام ثورة التصحيح فى ١٥ مايو ١٩٧١، ثم نهاية حرب أكتوبر. وفى رواية نجيب محفوظ يحاكم مدير المخابرات بعد النكسة ويسجن، وهذا ليس إنصافًا لأحد، وإنما هو الحقيقة. أما فى الفيلم فمدير المخابرات يحاكم بعد ١٥ مايو، ويحدث هذا بشكل ملفق تماماً ويؤدى إلى خطأ درامي واضح، إذ يقع الانفصال بين زينب وإسماعيل بعد ذلك، فكأنهما انتظرا أربعة أعوام حتى يدرك أن حبهما قد ذوى.

فى رواية نجيب محفوظ لا أثر لاسم عبد الناصر، أو صورته، ولا للعلم السوفيتى أو صورة كوسيجين. أما فى فيلم بدرخان والليثى فيبدء بحرب أكتوبر ثم نعود إلى الماضى لنرى صورة عبد الناصر وكوسيجين فى الشوارع، والعلم السوفيتى ولافتات تحيا الصداقة العربية السوفيتية لنرى ما الذى كان يحدث فى عصر كانت تعلق فيه الصور والأعلام واللافتات فى شوارع القاهرة. وعندما تدخل زينب إلى حجرتها لكتابة أول تقرير لها بعد أن أرغمتها المخابرات على التعاون لنرى صورة عبدالناصر للمرة الثانية على الحائط، ثم نراها وهى تكتب التقرير وتتطلع إلى الصورة، وعندما تنتقل أسرتها إلى شقة جديدة نرى صورة عبدالناصر للمرة الثالثة وسط أثاث البيت منعكسة فى إحدى المرايا.

يحذف ممدوح الليثى من الرواية ويضيف ما يجعل البناء الدرامى للفيلم قوياً متماسكاً فيما عدا البداية والنهاية، أو بالأحرى النهايات الثلاث كما سبق أن ذكرنا. ولكن السيناريو يهمل المناقشات السياسية

للكاتب طه الغريب في المقهى، وهى فى الواقع مناقشات نجيب محفوظ على مقهى ريش.

وعلى العكس من فيلم «العصفور» حيث نرى مظاهرات ٩ يونيو تطالب بالحرب، نرى مظاهرات ٩ يونيو فى «الكرنك» تطالب ببقاء عبدالناصر، وبالحرب. ولا يختلف تعليق الفيلم على هذه المظاهرات عن تعليق الراوية، فى الرواية يوصف الشعب بالبراءة، وفى الفيلم يوصف بالشعب الطيب.

إن مشاهد سينما نجيب محفوظ لا يتعرف على وجهة نظر الكاتب فى التاريخ السياسى لمصر، وإنما يتعرف على وجهات نظر السينمائيين الذين صنعوا هذه الأفلام، ولا لوم على السينمائى إذا عبر عن وجهة نظره أياً كانت، ولكن اللوم على القارىء إذا تصور أنه يعرف وجهة نظر نجيب محفوظ من هذه الأفلام.

يوسف إدريس

أخرجت السينما المصرية عن قصص وروايات يوسف إدريس (١٩ مايو ١٩٢٧ ـ أول أغسطس ١٩٩١) ١١ فيلماً وثلث فيلم (أى جزء من فيلم طويل من ثلاثة أفلام قصيرة) إلى جانب فيلم واحد من أفلام التليفزيون المصرى ومسلسل واحد من إنتاج التليفزيون المصرى، وعدد من أفلام التخرج فى المعهد العالى للسينما بالجيزة. وتم إنتاج هذه الأعمال فى الفترة من عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٩٠.

يقول د. صبرى حافظ فى عدد ديسمبر ١٩٨٧ من مجلة (أدب ونقد) أن يوسف إدريس حين بدأ كتابة القصة القصيرة عام ١٩٥٠ أثناء دراسته فى كلية طب جامعة القاهرة لم يكن دارساً لفن القصة. ولا عارفاً بإنجازات الكتاب الرواد، ولكنه كان مسلحاً بما هو أكبر من كل الدراسات، وأهم من كل المعارف المدونة، كان مسلحاً بموهبة كبيرة على القص التلقائى الآسر، وبمعرفة حميمة بتيارات الثقافة المصرية لتحتية: الثقافة بمعناها الاجتماعى الشامل، وليس بتعريفها الأدبى لضيق، . فأى ثقافة تحتية كان يعرفها الشاب وهو فى الثالثة والعشرين ن عمره.

ولد يوسف إدريس فى قرية صغيرة تدعى «البيروم» مركز «فاقوس
بمحافظة الشرقية لأب يعمل فى التفتيش الزراعى تزوج قبل أم يوسف
وأنجب بنتين وكان يوسف هو الإبن الأكبر على سبعة أبناء من الزوج
الثانية. ولنا أن نتأمل شظف العيش لأسرة بهذا العدد لا يملك راعيه
غير راتبه المحدود. وقد تحدث زملاء يوسف إدريس من أبناء قرية
بعد وفاته كيف كانوا يسيرون ثلاثة كيلومترات على الأقدام ليصلوا إلى
المدرسة الإبتدائية فى فاقوس، ولنا أن نتأمل الطموح العظيم لرب
الأسرة كثيرة العدد وهو يرسل بولديه الكبيرين ليدرس أحدهما الطب
فى القاهرة والآخر الفنون فى كلية الفنون الجميلة حيث سكن الأخوان
شقة صغيرة فى شارع «المبتديان»، والأهم من كل ذلك علينا أن نتأمل
القاهرة التى جاءها إدريس عام ١٩٤٥.

كانت القاهرة والحرب العالمية الثانية تضع خاتمتها مدينة من أكثر
مدن العالم غلياناً، شبابها هم أبناء صناع ثورة ١٩١٩ الذين أدركوا
عليهم صنع ثورة أخرى تنجح فى تحقيق ما فشلت فيه ثورة الآباء
جيل أدرك أن الاستقلال الوطنى لا ينفصل عن العدالة الاجتماعية
وأن هذا الاستقلال لن يتحقق دون أن يرتبط بالعدالة الاجتماعية، فـ
الهدفين وجهان لعملة واحدة. وشهد يوسف إدريس أثناء دراسته تكوين
لجنة الطلبة والعمال فى جامعة القاهرة عام ١٩٤٦، واشترك فى
مظاهرات جيله وتعرض للاعتقال أكثر من مرة، وكان يقضى فى
المعتقل يومين أو ثلاثة.

وقبل تخرج يوسف إدريس من كلية الطب فى ديسمبر عام ١٩٥١، وكما يقول د. ناجى نجيب فى كتابه «الحلم والحياة فى صحبة يوسف إدريس» الصادر عام ١٩٨٥، اشترك كاتبنا فى تنظيم سرى «انحصر جهده فى الإعداد للتدريب على السلاح بين الطلبة والعمال» باسم «اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح»، واشترك فى حركة «أنصار السلام»، وكانت أولى رحلاته إلى أوروبا للاشتراك فى مؤتمر أنصار السلام فى ڤيينا فى فبراير عام ١٩٥٢. وفى خضم الانغماس فى العمل السياسى أثناء الدراسة كتب يوسف إدريس أول قصصه القصيرة بعنوان «أنشودة الغرباء»، ونشرت فى مجلة «القصة» فى العدد الصادر فى الخامس من مارس عام ١٩٥٠، وبعد تخرجه نشر فى «روز اليوسف» الأسبوعية، وفى «المصرى» اليومية أهم الصحف المصرية عشية الثورة.

بعد ثورة يوليو عام ١٩٥٢ اشترك الطبيب الأديب فى إنشاء مجلة «التحرير» أولى مجلات الثورة فى سبتمبر ١٩٥٢، مما يعنى تأييد للثورة بغير شك، وفى أغسطس عام ١٩٥٤ صدرت أولى مجموعاته القصصية «أرخص ليالى» (أو أرخص ليال بالعربية الصحيحة)، والتى اعتبرت فاتحة عهد جديد فى الأدب القصصى العربى، وفى نفس الشهر قامت سلطات الثورة باعتقال يوسف إدريس، ولكن هذه المرة لمدة ١٣ شهراً. والواضح من ببليوجرافيا الكاتب أنه كتب بغزارة بعد خروجه من المعتقل فى سبتمبر عام ١٩٥٥، وعلى نحو ربما لا مثيل له طوال حياته الإبداعية (٤٠ سنة).

ففى الفترة من ١٩٥٥ إلى ١٩٥٩ أصدر مسرحية ‹‹ملك القطن (١٩٥٥) ومجموعة قصص ‹جمهورية فرحات› (١٩٥٦) وروايا ‹قصة حب› ومجموعة ‹أليس كذلك› ومجموعة ‹البطل› (١٩٥٧ ومجموعة ‹حادث شرف› ومسرحية ‹اللحظة الحرجة› (١٩٥٨) وروايا ‹الحرام› (١٩٥٩). وفى نفس هذه الفترة تزوج السيدة ‹رجاء الرفاعى فى ٢٨ أغسطس ١٩٥٧، وانتدب من وزارة الصحة إلى وزارة الثقافة ثم إلى المؤتمر الإسلامى حيث عمل مع سكرتيره العام أنور السادات وصاغ له كتابين من كتبه، ثم ترك العمل فى الحكومة وأصبح صحفي فى جريدة ‹الجمهورية› عام ١٩٥٩، وقيد فى نقابة الصحفيين عا ١٩٦١.

لم يخرج يوسف إدريس من معتقل الثورة التى أيدها مهزومًا إذن وإنما منتصراً. ولكن من الذى انتصر. إنه بالقطع ليس يوسف إدريس الشاب الوطنى الذى حلم بثورة تفوق ثورة آباءه، ويشارك فيها بالكلم والفعل، وإنما يوسف إدريس الكاتب الفنان الذى قرر أن يصنع ‹ثورته الخاصة›، وأن يحمى إبداعه من بطش السلطة، بالتعاون مع هذ السلطة، وخاصة بعد أن قام زعيم الثورة بتأميم قناة السويس عا ١٩٥٦، وشهدت مصر حتى مطلع عام ١٩٥٩ ربما أزهى ثلاث سنوا فى تاريخها المعاصر، وهى السنوات التى شهدت الوحدة مع سوريا ف فبراير ١٩٥٨، وإعلان الجمهورية العربية المتحدة.

وأثناء عمله فى جريدة ‹الجمهورية› سافر يوسف إدريس إلى الجزائ فى ذروة حرب التحرير عام ١٩٦١ كصحفى، ولكنه لم يكتف بالكتابة

وإنما حقق أمنيته الكبرى باقتران الكتابة بالفعل، فاشترك فى بعض العمليات العسكرية كمقاتل. وفى عام ١٩٦٢ أنجب يوسف ابنه الأول «سامح»، ثم ابنه الثانى «بهاء» عام ١٩٦٤ . وبعد هزيمة الخامس من يونيو عام ١٩٦٧ أنشأ عيادة فى ميدان الجيزة ليحترف الطب لأول مرة فى حياته، وكان ذلك تعبيراً واضحاً عن اليأس الذى اجتاح جيله وكل الأجيال بعد الهزيمة المنكرة. ولكنه لم يلبث أن أغلق العيادة، والتحق بالعمل فى وزارة الثقافة، ثم ترك الوزارة، واستقر فى جريدة «الأهرام» منذ عام ١٩٦٩ حتى وفاته، وخلال هذه الفترة أنجب ابنته الوحيدة «نسمة» عام ١٩٧٣ .

تلك هى الخطوط العريضة فى حياة كاتبنا كما جاءت فى مصادر عدة وخاصة كتاب الدكتور ناجى نجيب، وبعد تخليصها من كثير من الوقائع موضع الخلاف، أو بالأحرى الوقائع التى تختلط بالخيال، أو ربما يحب صاحب السيرة وبعض مريديه أن يصوروها كأن يقال أنه اعتقل عام ١٩٥٤ لنقده إتفاقية الجلاء دون وجود أى دليل على ذلك، أو أنه ذهب إلى الجزائر للاشتراك فى حرب التحرير، وغير هذا مما لا يزيد قيمة الكاتب، تماماً كما أن عدم اعتقاله عام ١٩٥٩ ومقاله فى شكر السيدة چيهان السادات عندما كان زوجها رئيس للجمهورية لا يقلل من قيمته. فقد ترك يوسف إدريس تراثاً قصصياً جميلاً يجعل كل ما عداه فى هامش سيرته. صحيح أن كل كلمة ينشرها أى كاتب تدمغه إلى الأبد كما يقول سارتر، ولكن حجم تراثه القصصى ومدى جماله وقيمته وتأثيره يظل أسطع بنوره وكل ما عداه ظلال.

لا وقت للحب

يقول د. ناجى نجيب أن يوسف إدريس كتب رواية «قصة حب» عام ١٩٥٧ من واقع مشاركته فى «اللجنة التنفيذية للكفاح المسلح» عام ١٩٥١، بينما يقول عبد الستار الطويلة فى مجلة صباح الخير فى ٨ أغسطس ١٩٩١ أن فكرة الرواية نبتت أثناء اعتقال يوسف إدريس (١٩٥٤ ـ ١٩٥٥) وأنه استلهمها من حكايات صديق المعتقل الدكتور حمزة البسيونى الذى شارك فى الكفاح المسلح فى القناة عام ١٩٥١، ولهذا اختار يوسف إدريس اسم حمزة لبطل الرواية. وأياً كان الأمر فالسؤال هو ما الذى دفع صلاح أبو سيف لإخراج فيلم «لا وقت للحب» عام ١٩٦٣ عن رواية «قصة حب» الصادرة عام ١٩٥٧ والتى تدور أحداثها من أواخر شهر يناير إلى أواخر شهر فبراير ١٩٥٢. وما الذى جعل المخرج يطلق على الفيلم عنوان «لا وقت للحب»، وإلى أى مدى يعبر الفيلم عن يوسف إدريس.

أما مدى تعبير الفيلم عن الكاتب فهو يعبر عنه تماماً لأنه نفسه كاتب الحوار، وأما العنوان الجديد فيرتبط بالدافع الأصلى إلى اختيار هذه الرواية عام ١٩٦٣. فقد بدأ التفكير فى إعدادها للسينما بعد صدور «القرارات» الاشتراكية عام ١٩٦١، واسترداد يوسف إدريس وصلاح أبو سيف والعديد من مثقفى مصر الباحثين عن العدالة الاجتماعية الأمل فى أن تقوم ثورة يوليو بتغيير جذرى فى بنية المجتمع المصرى، ومحاولة اختيار التنمية المستقلة، ودعوة جماهير الفقراء للمشاركة فى صنع القرار، ودعوة المرأة للمشاركة فى صنع الحياة خارج المنزل

أيضًا: كانت الأحلام فى ذروتها إلى درجة رفع شعار أنه «لا وقت للحب».

كتب يوسف إدريس حوارالفيلم بينما كتب السيناريو لوسيان لامبير، وهو كاتب فرنسي تعاون معه أبو سيف فى تلك المرحلة. ويعبر الفيلم عن مرحلة تطلع الثورة إلى التغيير الجذرى من خلال العودة إلى الماضى القريب، وبالتحديد إلى يناير ١٩٥٢ حيث وقعت بعض الأحداث التى أدت إلى التبكير بموعد الثورة فى يوليو، وأهمها تعاظم الكفاح الشعبى المسلح ضد الاحتلال البريطانى فى مدن القناة، وهى الأحداث التى عاشها يوسف إدريس، وشارك فيها على نحو ما. فالفيلم أقرب إلى سيرة ذاتية للفنان فى شبابه.

تبدأ أحداث الفيلم فى منطقة الأهرامات حيث نرى رحلة مدرسية من ناحية، ومعسكر مقاومة شعبية للتدريب على السلاح من ناحية أخرى. ويتم التعاون بين معلمة المدرسة الشابة التى تشرف على الرحلة وتقوم بدورها «فاتن حمامة» وأحد الفدائيين الذين يدربون الشباب على السلاح ويقوم بدوره «رشدى أباظة». وتبدأ قصة حب تتحول فيها المعلمة من فتاة بسيطة تطمح إلى الزواج والاستقرار ولا علاقة لها بالعمل العام، إلى مناضلة تشارك فى المقاومة بفعالية كبيرة، ويتحول الفدائى من مناضل يعطى كل حياته لقضيته إلى مناضل وعاشق للفتاة فى نفس الوقت. وينتهى الفيلم بإنقاذ الفدائى من كمين أُعِد له عن طريق اشتراك كل سكان الحى فى أغنية شعبية تحذره من الخطر. وكما تتسم الرواية بالطابع التقريرى المباشر، كذلك يتسم الفيلم بذلك الطابع،

بل إنه يبرز ضعف الرواية التقريرى لأننا نرى أحداثها دون أسلوب يوسف إدريس المتميز النابض بالحيوية، والذى يغطى ذلك الضعف فى النص الأدبى.

الحرام والعيب

وفى نفس المرحلة من تاريخ مصر قبل هزيمة ١٩٦٧ أخرج هنرى بركات «الحرام» عام ١٩٦٥ عن الرواية التى صدرت بنفس العنوان عام ١٩٥٩، وأخرج جلال الشرقاوى «العيب» عام ١٩٦٧ عن الرواية التى صدرت بنفس العنوان عام ١٩٦٢. وكلا الفيلمين من أهم الأفلام المصرية فى الستينيات، بل إن الأول يعد من تحف هذه السينما فى كل تاريخها. ومن حسن المصادفات أن تخرج السينما هاتين الروايتين فى فيلمين على التوالى، إذ يمثلان فى أدب يوسف إدريس «ثنائية» تتكامل على نحو فريد فى التعبير عن رؤيته للواقع والحياة.

فـ «الحرام» تدور فى الريف، و«العيب» تدور فى المدينة، والشخصية المحورية فى الحرام امرأة فلاحة (عزيزة)، وفى العيب فتاة موظفة (سناء)، وكلا من عزيزة وسناء تسقطان تحت ضغط الحاجة فيما يطلق عليه الدكتور شكرى عياد (عدد أدب ونقد) السقوط الجنسى والذى يعبر عن السقوط الحقيقى أو «فقدان احترام الذات». ولكن بينما تموت عزيزة إثر الحمى بعد مولد الطفل الحرام فيما يشبه الانتحار، تقرر سناء الاستمرار فى السقوط بعد أن فقدت القدرة على المقاومة.

توفر لفيلم «الحرام» كاتب قصصى ومسرحى كبير (سعد الدين وهبه) وممثلة كبيرة (فاتن حمامة) ومصور كبير (ضياء المهدى)

وماكيير كبير (مصطفى إبراهيم) ومونتيرة كبيرة (رشيدة عبد السلام) ومهندس صوت كبير (نصرى عبدالنور) وممثل كبير (زكى رستم) وموسيقى شاب بارع (سليمان جميل) فتكاملت عناصره الفنية ولم تقل قيمة الفيلم عن قيمة الرواية التى تعتبر أعظم روايات يوسف إدريس. ورغم أهمية فيلم «العيب» حيث مثلت لبنى عبد العزيز دور سناء، وكانت لبنى كممثلة هى رمز المرأة «الجديدة» من خلالها اختياراتها الدقيقة للأدوار، إلا نهاية الفيلم أوحت بصمود البطلة، فأصبح تغير المجتمع يقوم أساسا على صمود الأفراد على النقيض مما يذهب إليه يوسف إدريس.

ونهاية فيلم «الحرام» تختلف عن نهاية الرواية أيضاً،ولكن على نحو يؤكد رؤية يوسف إدريس. إذ يستبعد سعدالدين وهبة الصفحات الثلاث الأخيرة المفتعلة عن الإصلاح الزراعى وثورة يوليو التى «أنهت» بؤس الفلاحين. وهى النهاية التى يذكر الدكتور ناجى نجيب أنها ربما كانت بإيحاء من يوسف السباعى.

وشخصية المرأة فى «العيب» كانت موضوعاً لخلاف غريب. إذ بينما أجمع نقاد إدريس على أنه ينتصر للمرأة فى هذه الرواية، وفى كل رواياته، بل وتذهب الكاتبة إقبال بركة (مجلة صبا ح الخير) إلى القول بأنه «بعد قاسم أمين لم يقف إلى جانب المرأة المصرية، ويناصرها، ويتعصب لقضيتها كاتب مثل يوسف إدريس فى كل ما كتب، ترى الناقدة والأديبة الكبيرة الدكتورة لطيفة الزيات (مجلة أدب ونقد) أن سناء «وفقاً للمؤلف تسقط سقوطاً كاملاً لمجرد أنها امرأة. أحادية الكيان على غير الرجل المتعدد الأبعاد».

يقول يوسف إدريس فى روايته «النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعًا،وكلها قيم متحدة واحدة، الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والأحوال، والحلال أيضًا واحد، والعيب فى العمل مثل العيب فى الشرف، وما يعيب فى البيت يعيب أيضاً فى المصلحة، كتلة مترابطة واحدة، فرق كبير بينها وبين قيم الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهات بحيث يحيا الرجل صادقًا بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام». وهذا الموقف الواضح فى مناصرة المرأة ينطبق أيضًا على الرجال والنساء كما نراهم فى «الحرام».

٥ ساعات

يتكون فيلم «٣ قصص» عام ١٩٦٨ من ٣ أفلام قصيرة الأولى «دنيا الله» تأليف نجيب محفوظ وإخراج إبراهيم الصحن، والثانية «٥ ساعات» تأليف يوسف إدريس وإخراج حسن رضا، والثالثة «إفلاس خاطبة» تأليف يحيى حقى وإخراج إبراهيم الصحن. ويعتبر هذا الفيلم من أحسن الأفلام المصرية الست التى تكونت من ٣ أجزاء وأنتجت من ١٩٦٦ إلى ١٩٧٦ ،وكان الفيلم الثانى منها.

قصة «٥ ساعات» من أوائل قصص يوسف إدريس القصيرة، فقد كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٢ ، وجاءت ضمن مجموعته الأولى «أرخص ليالى» عام ١٩٥٤ . وتعتبر هذه القصة من القصص التى استمدها من تجاربه الشخصية مباشرة. يقول د. شكرى عياد (مجلة

ـلال أغسطس ١٩٩١) أنها «قصة واقعية عن مصرع الضابط
ـبد القادر طه الذى قتله حرس «فاروق» الحديدى وتحدثت عنه
ـحف فى أوائل عهد الثورة، وقد اتفق أن كان يوسف طبيباً مناوباً
، قسم الاستقبال فى القصر العينى حينما حمل إليه الضابط الجريح».

جاء الفيلم الذى اشتركت فى تمثيله «نادية لطفى» و«رشوان توفيق»
ـعبراً عن القصة التى تصور محاولات إنقاذ الضابط قبل
ـتشهاده، والتى يتحول فيها إلى رمز لجيل كامل هو جيل يوسف
ـيس الذى استشهد منه عشرات الشباب فى الفترة من بعد نهاية
ـرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة يوليو. وغنى عن الذكر أن شكل
ـيلم التمثيلى القصير شكل مناسب للتعبير عن القصة القصيرة فى
ـينما. غير أن الأفلام المكونة من ثلاث قصص قصيرة عبرت تاريخ
ـينما فى مصر كموضة استمرت عشر سنوات، بعد ظهورها فى
ـينما الأوروبية فى نفس الفترة، ومن ناحية أخرى لم يكن من بين
ـفلام الستة التى أنتجت غير فيلم واحد عن قصة ليوسف إدريس.

ـدثة شرف

أخرجت السينما المصرية ثمانية أفلام روائية عن قصص قصيرة
ـقالات ليوسف إدريس من عام ١٩٧٠ إلى عام ١٩٩٠. ومعالجة
ـصة القصيرة فى فيلم روائى مشكلة فنية معقدة. فالقصة القصيرة
ـجحة هى قصيرة بمعنى تعبيرها عن موقف محدود فى مساحته
ـرامية، أو بالأحرى ليست «ملخصاً» لرواية طويلة. وبالتالى فتحويل
ـصة القصيرة الناجحة إلى فيلم روائى أو مسرحية من عدة فصول

يقتضى إما إضافة أحداث، أو صياغة جديدة للقصة بلغة السينما الخالصة أو لغة المسرح الخالص، وليس «التطويل» فى أحداث القصة القصيرة ذات الموقف الدرامى المحدود.

قام يوسف إدريس بنفسه بتحويل بعض قصصه القصيرة إلى مسرحيات من فصل واحد، أو من عدة فصول، لكن هذه المسرحيات لم تأت على نفس المستوى الرفيع لمسرحيته الخالصة «الفرافير». وفى أول فيلم من الأفلام الروائية المعدة عن قصصه القصيرة، وهو فيلم «حادثة شرف» إخراج شفيق شامية عام ١٩٧١ حاول يوسف إدريس ذات المحاولة فى السينما فقام بكتابة سيناريو وحوار قصته التى كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٨، وجعلها عنواناً لمجموعة قصصية نشرت فى نفس العام.

و«حادثة شرف» من أجمل قصص يوسف إدريس تتناول مرة أخرى، ولن تكون أخيرة السقوط الجنسي لفتاة قروية، ولكنها هذه المرة تسقط لأنها جميلة مما يثير الشكوك فيها، فلا تجد فى النهاية غير الانحراف بالفعل.

ولا مجال هنا للحديث عن الفيلم وأصله الأدبى، فالفيلم إنشاء جديد بواسطة نفس مؤلف الأصل الأدبى، ولكن يوسف إدريس لم ينجح فى الكتابة للسينما قدر نجاحه فى الكتابة الأدبية، وكان الفيلم من ناحية أخرى التجربة الأولى نوعها لمخرجه، ويعانى الكثير من الضعف الفنى..

قاع المدينة

وفى عام ١٩٧٤ عرض فيلم «قاع المدينة» إخراج حسام الدين مصطفى عن قصة يوسف إدريس التى كتبها ونشرها لأول مرة بنفس العنوان عام ١٩٥٦ ،ونشرت فى مجموعة «أليس كذلك» عام ١٩٥٧ . وفى هذا الفيلم قام الناقد الكبير أحمد عباس صالح بكتابة السيناريو والحوار، ورغم أنه من خير من يدرك أبعاد أدب يوسف إدريس إلا أنه فى محاولته إضافة أحداث تحول القصة الأدبية القصيرة إلى فيلم روائى استسلم لبعض تقاليد الأفلام التجارية السائدة. فلم يأت الفيلم على نفس مستوى عمق القصة.

إنها قصة عزيزة فى «الحرام»، ولكن فى قاع المدينة، وليس فى قاع القرية. فالمرأة التى يمرض زوجها فى المدينة تعمل خادمة، وسقوط الخادمة على أيدى صاحب البيت، كما كان سقوط عزيزة على أيدى صاحب الأرض. وصاحب البيت فى «قاع المدينة» قاض يمثل قمة مجتمع المدينة مثل صاحب الأرض الذى يمثل قمة مجتمع القرية. ولكن القاضى فى الفيلم يعانى من مشكلة جنسية، ولا يجد الحل لمشكلته إلا مع الخادمة، وتلك إضافة تغير من طبيعة القصة الأصلية، كما يجعل الفيلم من الشخصية النسائية الثانية فى حياة القاضى، والتى تمر مروراً عابراً فى القصة شخصية رئيسية دون مبررات درامية كافية، وإنما لمجرد إضافة المزيد من الأحداث.

ورغم تقاليد الأفلام التجارية السائدة التى كان للمخرج الدورالرئيسى فى وجودها، فـفيلم «قاع المدينة» يدخل تاريخ السينما

المصرية لما تميز به من مستوى رفيع فى الأداء التمثيلى لبطلته «نادية لطفى» التى تمكنت من الإحساس بمأساة الخادمة بأسلوب سينمائى متكامل، فلم تعتمد على الحركات الخارجية الغليظة، أو الملابس، أو الماكياچ. وقد لخصت هذا الإحساس بنظرة واحدة وهى تدق الباب بطريقة مختلفة بعد أن تحولت إلى عاهرة وفقدت ذاتها.

النداهة وعلى ورق سيلوفان

وفى عام واحد (١٩٧٥) أخرج حسين كمال «النداهة» و«على ورق سيلوفان» عن قصتين ليوسف إدريس كتب الأولى ونشرها لأول مرة عام ١٩٦٨ ،وكانت عنوانًا لمجموعة عام ١٩٦٩ ،وكتب الثانية ونشرها لأول مرة عام ١٩٧٠ ، وصدرت فى مجموعة «بيت من لحم» عام ١٩٧١ .

ومرة أخرى نجد فى «النداهة» السقوط الجنسى فى قاع المدينة: ولكن هذه المرة لفلاحة من القرية جاءت لتعيش مع زوجها بواب العمارة، فيغويها أحد سكان العمارة. «ومثل موظفة العيب وخادمة قاع المدينة تقاوم المرأة ولكنها عندما تسقط يكون سقوطها كاملاً. فعندما يقرر الزوج العودة بزوجته إلى القرية تهرب منه فى الميدان الواسع المزدحم بإرادتها الكاملة، ودون أى نداء خفى (النداهة أو القدر التى دفع بها من القرية إلى المدينة).

كتب سيناريو وحوار «النداهة» الثنائى التليفزيونى المعروف آنذاك مصطفى كامل وعاصم توفيق فأجادا تحويل القصة القصيرة إلى فيلم روائى يصور بانوراما للحياة فى القاهرة فى منتصف السبعينيات من

خلال سكان العمارة، وتكاملت عناصر الفيلم كما فى «الحرام» من الأداء التمثيلى لماجدة وشكرى سرحان إلى تصوير عبد الحليم نصر وموسيقى إبراهيم حجاج ومونتاج رشيدة عبد السلام وديكور نهاد بهجت، غير أن المقابلة بين القرية والمدينة جاءت تقليدية، وكان تحويل ذئب النساء الذى يغوى الفلاحة إلى مهندس إلكترونيات، وديكور منزله الكاريكاتورى، والموسيقى الإلكترونية المصاحبة لظهوره تعبير ساذج عن الصراع بين البراءة التقليدية وغير الحقيقية فى القرية وافتقاد هذه البراءة فى المدينة، فالمجتمع المصرى لا يعانى من مشاكل المجتمع التكنولوجى، وإنما من مشاكل افتقاد التكنولوچيا. وتلك إضافة لا علاقة لها بالقصة الأدبية ليوسف إدريس.

ولكن من ناحية أخرى جاء الفيلم بارعًا فى التعبير السينمائى الخالص عن جوهر القصة من خلال الأغنية التى تتكرر من البداية إلى النهاية معبرة عن القدر الخفى (النداهة) على شريط الصوت، ومن خلال لقطات قصيرة لمشهد الاغتصاب باللون الأزرق على شكل رؤى تأتى البطلة قبل وقوع حادث الاغتصاب ذاته على شريط الصورة. بل وجاءت نهاية الفيلم والمختلفة عن نهاية القصة مناسبة ولا تتناقض مع فكر يوسف إدريس فى نفس الوقت، إذ تسير الفلاحة بهمة فى مونتاج متوازى مع لقطات لها وهى تعمل ممرضة فى مستشفى، أو عاملة فى مصنع، ويتصاعد الإيقاع وهى تمضى بثقة فى شوارع القاهرة التى تعود إليها هذه المرة غازية وليست مغزوة.

وعلى النقيض من «النداهة» جاء فيلم «على ورق سيلوفان» ربما الفيلم الوحيد فى كل سينما يوسف إدريس فى حياته الذى ينتمى إلى الأفلام محكمة الصنع التى يمكن أن تدور أحداثها فى أى مكان أو أى زمان، والفيلم الوحيد أيضًا الذى تفلت فيه البطلة زوجة الطبيب من السقوط الجنسى نتيجة إنشغال زوجها عنها، عندما تذهب إليه لأول مرة بالصدفة فتراه وهو يعمل، وتدرك من أبعاد شخصية أبعاداً لم تكن تدركها من قبل.

الثمانينيات

أما الأفلام الأربعة الباقية وهى «حدوتة مصرية» إخراج يوسف شاهين، و«العسكرى شبراوى» إخراج هنرى بركات عام ١٩٨٢، و«عنبر الموت» إخراج أشرف فهمى عام ١٩٨٨، ثم «حلاوة الروح» إخراج أحمد فؤاد درويش فتختلف تمامًا عن الأفلام الثمانية السابقة. فالفيلم الأول والثالث عن مقالين أعاد يوسف إدريس كتابتهما كقصتين للسينما مباشرة، أو ما يسمى معالجة درامية، وبالتالى فهما لا يعبران عن أدب يوسف إدريس، وإنما عن إدريس كاتب المقالات.

والفيلمان الثانى والرابع هما الفيلمين الوحيدين اللذين أخرجا عن قصتين دون استخدام العنوان الأصلى، ففيلم «العسكرى شبراوى» عن قصة «مشوار» التى كتبها يوسف إدريس ونشرها لأول مرة عام ١٩٥٣ وجاءت ضمن مجموعة «أرخص ليالى» عام ١٩٥٤، وهو فيلم تجارى ردئ، وفيلم «حلاوة الروح» عن قصة «العسكرى الأسود» التى كتبها

ونشرها لأول مرة عام ١٩٦١ ،وكانت عنواناً لمجموعة صدرت عام ١٩٦٢ ، وهو فيلم يفتقد ألف باء اللغة السينمائية، ويعانى من ركاكة يندر وجودها فى تاريخ السينما المصرية. ومن الغريب أن «حلاوة الروح» عنوان قصة أخرى ليوسف إدريس كتبها ونشرها لأول مرة عام ١٩٧٠ وصدرت فى مجموعة «بيت من لحم» عام ١٩٧١ .

سعد الدين وهبه

سعد الدين وهبه نموذج للمثقف «المقاتل» الذى لا يكتفى بالحلم، وإنما يسعى إلى تحقيقه في الواقع، إنه أحد أعلام الأدب المصرى المعاصر بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وقد كتب القصة القصيرة، والمسرحية والمقال، والسيناريو، ولكنه لم يكتف بالكتابة، فقد تولى العديد من المناصب القيادية فى الصحافة، وفى الاجهزة الثقافية الحكومية، وكذلك فى المؤسسات الشعبية مثل نقابة السينمائيين واتحاد الكتاب.

إنه ابن ثورة يوليو بكل معنى هذه العبارة، ومنذ اللحظة الأولى لقيام الثورة، وقد ظل سعد الدين وهبه فى «السلطة» منذ عام ١٩٥٢، ولكنه لم يشعر أبدا أنه «يتعاون» مع السلطة، بل لم يشعر أبداً انها «سلطة»، كان سعد الدين وهبه يتصرف باعتبار أن جيله قام بثورة وطنية عام ١٩٥٢، ويحكم مصر منذ ذلك الحين، وبالتالى فمكانه الطبيعى أن يكون فى «السلطة». يوافق من داخلها، ويعارض من داخلها، ولكنه دائماً هناك.

إنجازات سعد الدين وهبة فى السينما المصرية منذ بداية الستينيات كثيرة، وهامة، ففى الستينات تولى رئاسة إحدى شركتى القطاع العام لانتاج الافلام، وكان انتاجا متميزا، وعندما تولى رئاسة قصور الثقافة شهدت نوادى السينما فى هذه القصور عصرها الذهبى، وعندما تولى رئاسة شركة القطاع العام للنشر، أصدر أفضل مجلة سينمائية ثقافية صدرت فى مصر.

وفى السبعينيات أسس سعدالدين وهبه المهرجان القومى للأفلام التسجيلية والقصيرة عام ١٩٧٠، والمهرجان القومى للأفلام الروائية عام ١٩٧١. وعندما انتخب نقيبا للسينمائيين شهدت هذه النقابة أحد عصورها الذهبية بدورها، وفى الثمانينيات تولى رئاسة مهرجان القاهرة السينمائى الدولى عام ١٩٨٥، فأصبح المهرجان مهرجانا حقيقيا لأول مرة. وفى الدورة الأولى لرئاسته للمهرجان تمت الدعوى إلى انشاء الاتحاد العام للفنانين العرب، وبفضل قدرة سعد الدين وهبة على الانجاز خرج هذا الاتحاد الى الوجود، وانتخبه الاعضاء رئيسا للاتحاد.

وفى التسعينيات تمكن سعد الدين وهبه من استعادة المسابقة الدولية لمهرجان القاهرة عام ١٩٩١، وبالتعاون بين المهرجان والاتحاد العام للفنانين العرب بدأ المهرجان عام ١٩٩١ فى اصدار الكتب، وفى اقامة حلقات بحثية اشترك فيها صفوة النقاد والباحثين العرب، وقد تناولت حلقة البحث الأولى ١٩٩١ تجميع ودراسة التشريعات السينمائية فى العالم العربى، وكان موضوع الحلقة الثانية «تاريخ السينما العربية

الصامتة»، والثالثة «تاريخ السينما العربية الناطقة»، والرابعة «البيليوجرافيا الشاملة للسينما العربية» في ست لغات.

عرض أول فيلم كتبه سعد الدين وهبه عام ١٩٦٣، يبلغ مجموع أفلام الكاتب ١٢ فيلماً هي:

١ ـ زقاق المدق (١٩٦٣)

إخراج حسن الامام

٢ ـ عروس النيل (١٩٦٣)

إخراج فطين عبدالوهاب

٣ ـ أدهم الشرقاوى (١٩٦٤)

اخراج حسام الدين مصطفى

٤ ـ الحرام (١٩٦٥)

إخراج هنرى بركات

٥ ـ مراتى مدير عام (١٩٦٦)

إخراج فطين عبدالوهاب

٦ ـ الزوجة الثانية (١٩٦٧)

إخراج صلاح أبو سيف

٧ ـ أرض النفاق (١٩٦٦)

إخراج فطين عبدالوهاب

٨ ـ أبى فوق الشجرة (١٩٦٩)

إخراج حسين كمال

٩ ـ سوق الحريم (١٩٧٠)

إخراج يوسف مرزوق.

١٠ ـ شباب فى عاصفة (١٩٧١)

إخراج عادل صادق

١١ ـ أريد حلا (١٩٧٥)

إخراج سعيد مرزوق

١٢ ـ آه يا بلد آه (١٩٨٦)

إخراج حسين كمال.

وقد كتب سعد الدين وهبة السيناريو والحوار لكل هذه الأفلام، وكتب القصة ايضا لثلاثة منها وهى «سوق الحريم»منها «شباب فى عاصفة و«آه يا بلد آه» (الـ١٢ فيلما لـ٩ مخرجين منها ٣ إخراج فطين عبدالوهاب و٢ اخراج حسين كمال).

زقاق المدق

تم اعداد ٢٠ فيلما من روايات نجيب محفوظ فى أفلام مصرية منذ عام ١٩٦٠، وكانت «زقاق المدق» الرواية الثالثة عام ١٩٦٣ بعد «بداية ونهاية» اخراج صلاح أبو سيف ، عام ١٩٦٠، و«اللص والكلاب» اخراج كمال الشيخ عام ١٩٦٣.

وقد عكس كل فيلم العالم الذى يفضل مخرجه التعبير عنه: عالم الطبقة الوسطى عند صلاح أبو سيف، وعالم الجريمة عند كمال الشيخ، ثم عالم الطبقات الدنيا، أو قاع الطبقة الوسطى وسواقط الطبقات عند

حسن الإمام، ولكن اختيار «زقاق المدق» يعبر أيضا عن العالم الدرامى لكاتب النص السينمائى سعد الدين وهبه.

تدور أحداث الرواية، وكذلك الفيلم فى زقاق من أزقة أحياء القاهرة الفاطمية القديمة أثناء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٤، والزقاق زاوية صغيرة مغلقة، أو كما يطلق عليها العامة فى القاهرة القديمة «حارة سد». وربما تكون هذه الرواية الوحيدة من روايات نجيب محفوظ التى لا يقوم بناءها على اساس من حبكة تتصاعد، وإنما العديد من الحبكات التى تنمو عرضيا.

وهناك صعوبات خاصة فى اعداد مثل هذه الروايات للسينما أو المسرح اذ تتطلب اختيار حبكات دون غيرها، والتركيز على شخصيات أكثر من غيرها، ولكن سعدالدين وهبة استطاع أن يصنع أحد أفضل الأفلام المعدة عن راويات نجيب محفوظ، وذلك بالتركيز على مأساة حميدة (شادية) ابنة الزقاق التى تتطلع إلى الخروج إلى الدنيا الواسعة، ولكن ظروف المجتمع القاسية تجعلها تفقد كل شىء، ثم تفقد حياتها وتعود الى الزقاق جثة هامدة.

عروس النيل

الفيلم الوحيد بين أفلام سعدالدين وهبة لم يكتب له السيناريو وانما الحوار فقط، أو بالأحرى كانت مشاركته فى السيناريو من موقع كتابته للحوار حيث يستحيل عمليا الفصل بين السيناريو والحوار فصلا تاما، والفيلم عن قصة سينمائية (أى غير أدبية وغير منشورة) من تأليف فايق اسماعيل الذى كتب السيناريو مع كامل يوسف.

«عـروس النيل» اسطورة فـرعـونيـة تقـول أن المصـريين كـانوا يخصصون أحد أيام السنة للاحتفال بالنيل عن طريق قتل فتاة جميلة غرقا كقربان للنهر حتى يستمر فى عطائه. وحتى وقت قريب كان هناك احتفال سنوى يسمى «وفاء النيل»، ولكن من دون قربان بالطبع، ويستخدم الفيلم هذه الاسطورة للربط بين الماضى والحاضر، وقام شادى عبد السلام بتصميم الملابس الفرعونية، وشارك حلمى عزب فى تصميم ديكورات الفيلم.

فشل فيلم «عروس النيل» فى الربط بين الأسطورة القديمة والحاضر، وجاء متعسفا وثقيلا. ولا شك أن اختيار سعد الدين وهبه لكتابة الحوار كان نتيجة النجاح الكبير الذى حققته مسرحيته الأولى «المحروسة» فى ذلك الوقت، فالكثير من صناع السينما يتصورون أن المسرح حوار، وأن من الممكن استغلال كتاب المسرح فى كتابة حوار الأفلام من دون المشاركة فى السيناريو.

أدهم الشرقاوى

يتناول هذا الفيلم قصة بين الحقيقة والأسطورة عن شخصية فلاح من محافظة الشرقية يدعى أدهم. ومن المفترض أنه عاش فى ثلاثينيات القرن العشرين، ويعتبر «روبين هود» المصرى، إذ يقال أنه كان يسرق من الأغنياء ليعطى الفقراء، وأنه كان يحارب قوات الاحتلال البريطانى أيضاً.

صنع الفيلم عام ١٩٦٤ بعد نجاح مسلسل الراديو عن نفس القصة حيث قام فيه محمد رشدى بغناء «موال» طويل عن البطل الشعبى، وكان المقصود من المسلسل، ثم من الفيلم التعبير عن شخصية الرئيس جمال عبدالناصر، والذى كان فى ذلك الوقت يقود ثورته «الإشتراكية».

ورغم نجاح سعدالدين وهبه فى كتابة السيناريو والحوار، ونجاح عبدالله غيث فى تمثيل الدور الرئيسى، إلا أن أسلوب الاخراج الذى اتبعه حسام الدين مصطفى، وهو اسلوب افلام «الويسترن» الأمريكية جعل الفيلم من الافلام التجارية الاستهلاكية.

الحرام

وفى الريف ايضا، ولكن بعيدا عن الأساطير يدور فيلم «الحرام» الذى كتبه سعدا لدين وهبه عن الرواية/ التحفة التى كتبها يوسف ادريس، وأخرجها هنرى بركات فى أحد أحسن أفلامه، ومن أحسن الأفلام المصرية التى تدخل فى عداد الكلاسيكيات، وقد مثلت فاتن حمامة الدور الأول ببراعة، وعرض الفيلم فى مسابقة مهرجان كان، كما عرض فى مهرجان موسكو والعديد من المهرجانات الدولية.

مراتى مدير عام

أول كوميديا يكتبها سعدالدين وهبة للسينما، حيث بدت موهبته غير العادية فى الابداع الكوميدى وقدم أحد أهم كلاسيكيات الكوميديا فى السينما المصرية، ولا شك أن نجاح الفيلم يعود إلى أسلوب فطين عبدالوهاب أبرع مخرجى الكوميديا فى تاريخ السينما المصرية، والأداء المتميز المتقن للممثلة شادية فى الدور الأول.

فيلم «مراتى مدير عام» من أهم الأفلام التى دافعت عن حقوق المرأة فى الستينيات، وهو العقد الذى شهد وصول المرأة المصرية إلى مقعد الوزارة لأول مرة فى تاريخ مصر الحديث. وفى هذا الفيلم يقدم سعد الدين وهبة فى إطار ساخر شخصية «المتطرف» الدينى الذى يعتبر مصافحة المرأة من الأفعال التى تفسد «الوضوء» أو التطهر بالمياه قبل الصلاة. والفيلم بصفة عامة خلاصة خبرة سعدالدين وهبة فى التعامل مع موظفى الحكومة فى مصر.

الزوجة الثانية

عن قصة قصيرة للكاتب أحمد رشدى صالح كتب سعدالدين وهبة «الزوجة الثانية» الذى كان أول فيلم يخرجه صلاح أبو سيف وتدور أحداثه فى الريف المصرى.

والفيلم من حيث الكتابة الدرامية أقرب إلى القصص الشعبية التى تدور حول «كيد النساء» كما فى «الف ليلة وليلة» وغيرها. وفى «الزوجة الثانية» مباراة تمثيلية كبيرة بين أربعة من كبار صناع فن التمثيل فى السينما المصرية وهم صلاح منصور وشكرى سرحان وسناء جميل وسعاد حسنى.

أرض النفاق

وفى «أرض النفاق» يعود سعد الدين وهبة للتعاون مع المخرج الوحيد الذى أخرج له ثلاثة أفلام، وهو فطين عبدالوهاب، ويعود مرة أخرى إلى الكوميديا، ولكن من خلال رواية من أحسن روايات يوسف

السباعى، والتى صدرت فى كتاب عام ١٩٤٨ ، ولم يدرك صلاحيتها للسينما غير سعدالدين وهبة بعد عشرين سنة كاملة من صدورها.

هنا الربط بين الخيال والواقع، وعلى العكس من «عروس النيل» يبدو ناجحا تماما، ومقنعا تماما، فالرواية، وكذلك الفيلم، عن بائع أعشاب يتوصل إلى صنع أعشاب للأخلاق: بعضها يعلم الصدق، وبعضها يعلم الكذب، وهكذا. ويعتبر هذا الفيلم من أحسن الأفلام التى مثلها الثنائى الكوميدى الأنجح فى الستينيات (فؤاد المهندس - شويكار)، ومن كوميديات فطين عبدالوهاب الكلاسيكية مثل كوميديا «مراتى مدير عام».

أبى فوق الشجرة

الفيلم الوحيد الذى لم يكتبه سعدالدين وهبة وحده، وانما بالاشتراك مع مجموعة من الكتاب حشدتهم شركة الانتاج لصنع «أبى فوق الشجرة» آخر أفلام نجم عصره الأول المغنى عبدالحليم حافظ، وانجح فيلم فى تاريخ السينما المصرية من حيث الإيرادات، فقد كان أول فيلم يستمر عرضه سنة كاملة متصلة فى دور العرض منذ عرفت مصر السينما. وكان نجاحه فى الدول العربية الاخرى بنفس القدر، ولا يزال «العلاج المضمون» لأى دار عرض سينمائى فى العالم العربى تعانى من قلة الاقبال، ومن المؤكد أن الاستعانة بالكاتب موضوع الدراسة فى هذا الفيلم انما كانت لأسباب تتعلق بالمهارة الحرفية.

سوق الحريم

يمثل هذا الفيلم بداية مرحلة جديدة فى العلاقة بين كاتب السيناريو سعدالدين وهبة والسينما. ففى هذه المرحلة نجد أربعة أفلام فى

السبعينيات والثمانينيات منها ٣ أفلام كتبها من تأليفه بالكامل (القصة والسيناريو والحوار) وفيلم واحد عن قصة حسن شاه (أريد حلا).

«سوق الحريم» الذى أخرجه يوسف مرزوق، وهو من كبار مخرجى الفيديو والتليفزيون المصرى كوميديا شعبية لمعت فيها الممثلة الكبيرة سميحة أيوب تسخر من الذين يتعاملون مع المرأة بمنطق «الحريم» أو بالأحرى الجوارى. ولكن أسلوب يوسف مرزوق فى إخراج هذه الكوميديا لم يتخلص من الطرق التى كانت تستخدم فى إخراج تمثيليات الفيديو فى الستينيات.

شباب فى عاصفة

ويعتبر «شباب فى عاصفة» أفضل النصوص السينمائية التى ألفها سعد الدين وهبة للسينما مباشرة. ففى هذا النص المحكم، الدقيق، تتجلى براعة الكاتب الدرامية، وخبرته الحياتية بين المدينة والريف. أنه مرة أخرى يتناول قضية المرأة فى المجتمع المصرى، ولكن على نحو يدين اخلاقيات الطبقة الوسطى بعنف، هنا تلاحق الاشاعات فتاة جميلة بأنها عاهرة، ولا تجد الفتاة مفرا من أن تصبح عاهرة بالفعل فى نهاية الفيلم. ولكن «شباب فى عاصفة» كان الفيلم السينمائى الأول لمخرج من مخرجى الفيديو أيضًا وهو عادل صادق الذى لم يتمكن من التخلص من آثار الفيديو وهو يخرج الأفلام مثل يوسف مرزوق، وربما كان هذا الفيلم أول فيلم يكشف الموهبة التمثيلية للفنانة نيللى.

وقد أعترضت الرقابة على نهاية الفيلم «شباب فى عاصفة» ثم عادت وصرحت به مع اشتراط كتابة عبارة من أغرب العبارات

الرقابية التى طبعت على الأفلام وهى «ينصح الأباء بمصاحبة الأبناء عند مشاهدة هذا الفيلم».

أريد حلا

وعن قصة حسن شاه المأخوذة من ملف إحدى القضايا، كتب سعد الدين وهبه «أريد حلا» الذى أخرجه سعيد مرزوق، ومثلت الدور الأول فيه فاتن حمامة، ويعتبر من أهم الأفلام المصرية التى تناولت قضية المرأة. اذ يهاجم علي نحو لم يسبق له مثيل، وبجرأة كبيرة قانون الأحوال الشخصية المصرى الذى يعطى الرجل وحده حق الموافقة على الطلاق. وقد ساهم الفيلم فى تغيير بعض مواد هذا القانون، وحقق نجاحا كبيرا فى نفس الوقت، وكان ذروة تعبير الكاتب عن قضايا المرأة المصرية، وهى موضوع العديد من أفلامه منذ «مراتى مدير عام».

آه يا بلد آه

كان سعد الدين وهبة ولا يزال، كما قلنا، ابن ثورة يوليو ١٩٥٢، ولكن هذا يعنى أنه لم ينقد ممارسات نظم الحكم التى جاءت نتيجة هذه الثورة. وفيلم «آه يا بلد آه» هو أوضح تعبير عن نقد الكاتب لثورة يوليو، ولكنه من ناحية ربما يكون فيلمه الوحيد الذى يتسم بطابع مسرحى واضح، ومن ناحية، استطاع حسين كمال مخرج الفيلم أن يستخدم نقد الثورة فى النص المكتوب ويحوله إلى هجوم عنيف فى النص المرئى المسموع.

إحسان عبد القدوس

كان لإحسان عبدالقدوس دور بارز في السينما أيضا، وذلك عن طريق الأفلام التي أعدت عن قصصه ورواياته، والتي شارك في كتابة السيناريو أو الحوار للكثير منها، فهو على النقيض من نجيب محفوظ مثلا لم يكن يؤمن بأن صاحب العمل الأدبي الأصلي لاعلاقة له بالفيلم أو المسرحية التي تعد عن عمله الأدبي.

أفلام سينما إحسان عبد القدوس أخرجها عدد محدود نسبيا من المخرجين، فأكثر من نصف هذه الأفلام من إخراج صلاح أبوسيف وحسين كمال وحسام الدين مصطفى وأشرف فهمي وأحمد يحيى، وهذا يعني أن الكاتب لم يكن يتعامل من أي مخرج يقترح عليه إخراج أحد أعماله، وإنما يتعامل فقط مع من يثق في قدرتهم على استيعاب عمله، والتعبير عنه بصورة جدية وجيدة.

سينما إحسان عبد القدوس تعبر عن المراحل المختلفة التي مر بها المجتمع المصري من الخمسينيات إلى الثمانينات، فهو نموذج للكاتب الذي يتفاعل مع المجتمع على نحو مباشر، وربما كان هذا التفاعل

الحي هو ما جعل نقاد الأدب لا يهتمون بقصصه ورواياته، ويعتبروها من الأدب «الصحفي» إذا جاز التعبير، فهو ليس أديب فقط، وإنما صحفي أيضا، وصحفي سياسي كان له دوره في التمهيد لثورة يوليو ١٩٥٢، وفي تأكيد وجودها، وفي نقدها بعد ذلك.

الله معنا

والمحطات الرئيسية في سينما إحسان عبدالقدوس تبدأ مع فيلم «الله معنا» إخراج أحمد بدرخان عام ١٩٥٥، ففي هذا الفيلم تناول قصة ثورة يوليو، والعلاقة بين قيام الثورة وقضية الأسلحة الفاسدة في حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والتي كان كصحفي صاحب الفضل الأول في إعلانها على الرأي العام، وقد منع الفيلم بعد إنتاجه فترة من الوقت، ثم سمح بعرضه بعد أن شاهده مجلس قيادة الثورة.

أين عمري

وكان الفيلم الثاني الهام «أين عمري» إخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦. ففي هذا الفيلم الذي قامت بإنتاجه وتمثيل الدور الأول فيه الفنانة ماجدة، عبر الكاتب عن مأساة الفتاة التي يفرض عليها الزواج من رجل يكبرها في السن على نحو لم يسبق له مثيل في الأفلام المصرية. وقضايا المرأة بصفة عامة من الموضوعات الرئيسية في أدب وسينما إحسان عبدالقدوس. ومن أهم الأفلام التي تناولت هذه القضايا أيضا «الطريق المسدود» عام ١٩٥٨، و«أنا حرة» عام ١٩٥٩ من إخراج صلاح أبو سيف، و«النظارة السوداء» عام ١٩٦٣ إخراج حسام الدين مصطفى.

أبى فوق الشجرة

وإحسان عبدالقدرس هو مؤلف فيلم «أبى فوق الشجرة» إخراج حسين كمال عام ١٩٦٩، والذى يعتبر من الظواهر الاجتماعية الفنية الكبرى التى عبرت عن مرحلة القلق العنيف فى مصر بعد هزيمة حرب يونيو عام ١٩٦٧، وقبل انتصار حرب أكتوبر ١٩٧٣.

«أبى فوق الشجرة» من الناحية الفنية ميلودراما استهلاكية وإن كانت متقنة الصنع من حيث الإخراج والتصوير والموسيقى والغناء إلى آخره، ولكن الفيلم حقق أكبر نجاح جماهيرى لفيلم ناطق بالعربية منذ أن عرف العرب السينما، ومن المحيط إلى الخليج.

امبراطورية م

وفى السبعينيات عبرت أفلام إحسان عبدالقدوس عن رفض الاشتراكية، والقبول بالانفتاح، وهو لم يفعل ذلك نفاقا للسلطة، وإنما عن إيمان حقيقى، فقد سجن قبل الثورة وبعدها، واختلف مع عبدالناصر كما اختلف مع السادات، وقد اتفق موقفه مع موقف المخرج حسين كمال فقدما «إمبراطوريةم»، وهو أحد البيانات السياسية السينمائية التى بشرت بالإنفتاح حتى قبل حرب أكتوبر، كما قدما «لا شىء يهم» وهو أكثر الأفلام المصرية هجوما على الإشتراكية.

ومن أفلام إحسان عبدالقدوس السياسية فى نفس الاتجاه أيضا «الرصاصة لاتزال فى جيبى» إخراج حسام الدين مصطفى عام ١٩٧٤ والذى عبر عن وجهة نظره فى أن حرب أكتوبر، والنصر الذى تحقق

فى معركة العبور جاء نتيجة موت عبدالناصر، والتخلص من الاشتراكية.

ولايزال التحقيق مستمراً

وفى ختام العقد الثامن عرض فيلم «ولا يزال التحقيق مستمرا» إخراج أشرف فهمى حيث بدأ إحسان عبدالقدوس فى نقد الانفتاح بدوره، أو بالأحرى المفهوم الشائع للانفتاح فى مصر، والذى يربط بين الانفتاح وزيادة الاستهلاك بل ونقص الانتاج، ورغم الدفاع النسبى عن ثورة يوليو فى «حتى لا يطير الدخان» إخراج أحمد يحيى عام ١٩٨٤، عاود الكاتب الهجوم على الثورة بعنف فى « يا عزيزى كلنا لصوص» لنفس المخرج عام ١٩٨٩.

وبصفة عامة يمكن القول أن الأفلام الإحسانية فى العقد التاسع كانت أضعف أفلامه وأقلها قيمة وأقلها تأثيرا ونجاحا من شتى النواحى، اذ لم يستطع الكاتب أن يعبر عن المشاكل الحقيقية فى المجتمع المصرى فى ذلك العقد رغم أنه لم يكف عن محاولة التعبير عن هذه المشاكل وخاصة من خلال القصة القصيرة.

لقد ترك إحسان عبدالقدوس مئات القصص والروايات وآلاف المقالات والملاحظات وعشرات الافلام والمسرحيات والتمثيليات الاذاعية الجديرة بدراسات كثيرة متعمقة. والمؤكد والذى لاخلاف عليه أنه كاتب ملء الدنيا وشغل الناس، ونال فى حياته مجدا يستحقه، وشعبية لا يمنحها أى شعب لأى كاتب الا إذا أدرك مدى صدقه وإخلاصه، سواء فى كل ما هاجمه، وكل ما دافع عنه.

صلاح عبد الصبور (١)

من أهم سلاسل الهيئة العامة للكتاب فى القاهرة، وهى أكبر دور النشر بالعربية فى العالم سلاسل الأعمال الكاملة لكبار أدباء العربية، ومنهم الشاعر والكاتب صلاح عبد الصبور الذى توفى عام ١٩٨٠ وهو فى الخمسين من عمره، فكانت وفاته فجيعة فادحة. وقد صدر عام ١٩٩١ المجلد السادس من أعمال صلاح عبد الصبور بعنوان «المسرح والسينما» ، وفيه كل ما نشر من مقالات عن الدراما المسرحية والسينمائية.

الناس تعرف عبد الصبور الشاعر أكثر من الناقد سواء ناقد الأدب أم المسرح أو السينما ، وهذا طبيعى ، فهو من أكبر شعراء العربية فى العصر الحديث، ولكن من حسن الحظ أن العديد من كبار شعراء العربية هم أيضا من الكتاب والنقاد، فنظرة الشاعر إلى إبداع الآخرين تتسم بسمات خاصة، وهى تعبر عن مشاركته فى الحياة الثقافية، بل وفى الحياة العامة ، والسياسية كذلك. وهذا هو الشاعر العصرى كمثقف فاعل فى مجتمعه ووطنه.

يتضمن الكتاب مائه وتسع مقال منها ٦٨ عن المسرح و ٤١ عن السينما نشر منها الشاعر في حياته ٢٦ مقالا عن المسرح في كتبه أصوات العصر و «مدينة العشق والحكمه» و «حتى نقهر الموت» و «تبقى الكلمة» و «نبض الفكر» و «رحلة على الورق» ، أى أن المجلد السادس من الأعمال الكاملة الذى أعده أحمد صليحه ومحمود عبده يجمع بين دفتيه ٣٨ مقالا لم تنشر من قبل إلا حيث نشرت لأول مرة في الصحف والمجلات . ومن الملاحظ أن كل المقالات الـ ٢٦ التى أعاد الشاعر نشرها في كتب بنفسه من مقالاته عن المسرح. ولعله في ذلك وهو من كتاب المسرح الشعرى كان يعتبر أن المسرح جزء من إبداعه ، وأن علاقته بالسينما لا تتعدى علاقة المشاهد العادى.

المسـرح

أما مقالات صلاح عبد الصبور المسرحية فقد نشر أولها عام ١٩٥٦ وآخرها عام ١٩٧٩ ، أى أنه ظل يكتب عن المسرح حتى وفاته ، أما مقالاته عن السينما فقد كان أولها عام ١٩٥٧ ، وآخرها عام ١٩٧٤ ، أى قبل ست سنوات من وفاته ، وكما تعكس مقالات المسرح نبض الحركة المسرحية من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٩ ، تعكس مقالات السينما نبض الحركة السينمائية ، ولكن بدرجة أقل بحكم أن المسرح كما ذكرنا كان جزءاً من إبداعه ، فهو شاعر ومسرحى في نفس الوقت ، ولكنه لم يكتب للسينما ، وأن تم إخراج فيليمين عن قصيدة من قصائده .

اهتمام صلاح عبد الصبور بالكتابة عن السينما ، وهو أول وآخر شاعر عربى حتى الآن يهتم بالكتابة عن الفن السابع ، يعبر عن رغبته

العارمـه فى التفاعل مع الواقع الثقافى الذى يعيش فيه، وإنهاء فكرة الشاعر المنعزل عن الدنيا، وهى الفكرة الشائعة بين عامة الناس، والتى لم تأت من فراغ. وقد وافق الشاعر والكاتب الراحل على العمل فى الأجهزة الثقافية الحكومية كجزء من رغبته هذه ، وتوفى وهو رئيس الهيئة العامة للكتاب .

يعقوب صنوع

من أهم مقالات صلاح عبدالصبور المسرحية مقالاته عن تاريخ المسرح فى مصر، وخاصة عن يعقوب صنوع، ونجيب الريحانى . فهو يرى فى سلسلة من المقالات نشرت فى روز اليوسف عام ١٩٦٣ أن يعقوب صنوع يغالى فى تقييم دوره الفنى والوطنى ، وأن فى حياته الكثير «من مواطن الشبهات التى يجب الوقوف عندها»، وفى حديثه «وجوها من التناقض والإدعاء لا تخفى على القارىء المتعمق ، وقد جازت هذه الإدعاءات على معظم من كتبوا عن هذا المغامر الغامض، ومن بينهم الدكتور إبراهيم عبده ، وأستاذنا الدكتور محمد مندور وغيرهما» .

يقول صلاح عبد الصبور «لن أظلم الرجل من أجل يهوديته ، فإنى أحرص على الحقيقة من أن الوى عنقها لتستجيب للتجاهل أو الكراهية، ولكن أيضا سأكشفها بأوضح ما أستطيع ، فإن تلك الأيام جزء من تاريخ مسرحنا ، وهى أيضا جزء من تاريخنا القومى» . ويعتمد صلاح عبد الصبور فى إعادة تقييم دور يعقوب صنوع على محاضر ألقاها فى باريس عام ١٩٠٥ وأثبت نصها فى مذكراته. ففى هذه المحاضرة يقول

صنوع أن إنشاء فرقه تمثيلية فى عهد الخديوى إسماعيل إحتاج منه إلى جرأة وشجاعة فائقة ، ويرى عبد الصبور أن ذلك القول لا يستقيم مع قيام إسماعيل ببناء مسرح الأزبكية عام ١٨٦٨ ومسرح الأوبرا عام ١٨٦٩ ، وتكليفه فردى بتأليف أوبرا عايدة وتردد العديد من الفرق الفرنسية والإيطالية على مصر آنذاك.

ويستطرد صلاح عبد الصبور «ويعقوب قد أغفل فى مذكراته أنه ولد لأبوين يهوديين ، وأن أباه كان من خاصة البيت المالك فى مصر. ولكنه لا ينسى أن يقول أنه كان وهو فى الثانية عشره يقرأ التوراه بالعبرية والإنجيل بالإنجليزية والقرآن بالعربية ، ويفهم الثلاثة ، وأنه حين بلغ الخامسة والعشرين من عمره كان يجيد العربية والعبرية والتركية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية والبرتغالية والأسبانية والمجرية والروسية والبولونية ، بل كان يكتب الشعر بها جميعا».

ويفسر الشاعر الناقد الخلاف بين الخديو إسماعيل ويعقوب صنوع بأنه يعود إلى إنتماء صنوع إلى الجماعات الماسونيه التى كانت تدعمها فرنسا وإيطاليا كوسيلة من وسائل التسلل إلى الشرق ، ونظرة إسماعيل الحذرة إليها، وخاصة بعد أن تألبت عليه القوى الأجنبية ، واضطر أن يعدل من موقفه من الباب العالى خوفا من العزل. ويقطع صلاح عبد الصبور بأن صنوع كان «عميلا فرنسيا» وأنه وصف دوره بنفسه فى محاضراته الباريسية حين قال «وبينت حينئذ للمصريين أن الأوربيين عامة والفرنسيين خاصة هم أصدقاؤهم ، وأنهم يريدون أن يروهم سعداء ، وأن الدوله الغربية الوحيده التى تطمع فى مصر هى بريطانيا العظمى».

ويخلص عبد الصبور إلى أن «دور يعقوب صنوع الوطنى خدعة كبرى، ومسرحه لم يخرج عن مجال التسليه للخديو ولحفنه ضئيله من أذنابه وحاشيته، ومجموعة ضيقة من الأجانب المقيمين بمصر، ولكنه رغم ذلك دخل فى تاريخنا الوطنى والفنى كبداية للصحافة والمسرح القومى ، وتلك من سخرية الأقدار».

نجيب الريحانى

يرى صلاح عبد الصبور أن مسرح الريحانى ويوسف وهبى فى مطلع القرن العشرين كان لونا من المراهقة الفكرية . ويصف مسرح كل منها بقوله «بدأت مع بشائر ثورة ١٩١٩ مرحلة التأليف أو الاقتباس الذى يشبه التأليف فى شتى هذه المستويات ، ثم تفرعت بعد ذلك فى اتجاهين كبيرين : اتجاه مصمصة الشفايف من شدة العظة والاعتبار عند يوسف وهبى، وإتجاه الفكاهة الصارخة التى تتملق غرائز المستمعين عند الريحانى».

ويستشهد صلاح عبد الصبور بمقال للكاتب مصطفى لطفى المنلفوطى عن المسرح الفكاهى المزدهر عام ١٩١٧ فى الجزء الثالث من كتابه «النظرات» يقول فيه «نزلت بالأمة المصرية نازلة هى تلك المقاذر العامة التى يسمونها الملاعب الهزلية ، وماهى فى شىء من الهزل ولا الجد ، ولا علاقة لها بالتمثيل أو التصوير ولا بأى فن من الفنون الأدبية ، فأقبل عليها الناس اقبالا عظيماً» . ويقول عبد الصبور أن «المقال طويل ولاذع ، ملىء بالهجوم على هذه «المقاذر» العامة التى كان يمثل فيها الريحانى وعلى الكسار، ويلحن لها سيد درويش وكامل

الخلعى وزكريا أحمد وغيرهم»، ويستطرد «وقد يكون للشيخ المنفلوطى بعض الحق ، فهذه المسارح لم تكن عالية الدرجة فى الفن ، ولم يكن الريحانى بريئًا من الإسفاف والانتهازية الفنية كما أوضح ذلك يحيى حقى فى مقاله عن الريحانى». ويقول أن الشيخ المنفلوطى يتساءل فى مقاله موجها حديثه إلى المتعلمين، من الذى يذهب لمشاهدة التمثيل الجدى الشريف فى مسارح أبيض ورشدى وعكاشة وأمثالهم إن كنتم لا تذهبون إليها ، ومن هو أولى بها من بعدكم أن قطعتم صلتكم بها».

وليس معنى هذا أن صلاح عبد الصبور ينحاز إلى وجهة نظر المنفلوطى فى المسرح، فهو يرى أن مقاله «خلاصة جهل تام لأصول المسرح، وفهم ساذج لوظيفته» . كما يرى أن نقد عباس محمود العقاد لمسرحيات شوقى الشعرية يقوم على محاور ثلاث «مضحكة»، و «ليست من المسرح فى شيء» وان عقل العقاد ضاق عن «استيعاب المسرح» على العكس من طه حسين . ويقرر صلاح عبد الصبور ان «المسرح المصرى»، هو المؤلف المسرحى المصرى دون أدنى جدال، ويتساءل «لا أدرى لماذا نقول الشعر المصرى الحديث فنقصد شعر شعراء المصريين المحدثين من شوقى إلى يومنا هذا، ثم نستعير مفهوماً آخر حين نتحدث عن المسرح المصرى»، ويرى أن «المحاولة الأولى بدأت مع الأعوام التى سبقت ثورة سنة ١٩١٩ للتأليف المسرحى المصرى على يد فرح أنطوان ثم محمد تيمور ، ثم مالبثت المحاولة أن أجهضت بمسرح الريحانى ويوسف وهبى».

وهذه النظرة من صلاح عبد الصبور إلى تاريخ المسرح المصرى تعكس نظرة الأديب ، وليست نظرة رجل المسرح . فرغم علم صلاح

عبد الصبور بأصول المسرح، إلا أنه بإعلاء شأن النص المسرحى، يلتقى مع المنفلوطى والعقاد فى النهاية. فرجل المسرح لا يمكن أن يعتبر مسرح الريحانى أو مسرح يوسف وهبى فى مطلع القرن اجهاض لمحاولات محمد تيور أو فرح انطوان ، فهزليات الريحانى وميلودرامات يوسف وهبى معده عن مسرحيات أجنبية تجارية ليست لها قيمة أدبية، ولكن لها قيمة مسرحية كبيرة حيث أنها التى صنعت للمسرح جمهوراً فى مصر ، وبفضل جود هذا الجمهور كتب توفيق الحكيم بعد ذلك، وبفضل وجود جمهور المسرح الذى صنعه الريحانى ووهبى بدأ الإنتاج السينمائى فى مصر أيضا ، والذى توجه إلى جمهور المسرح، بل وكانت الأفلام الأولى تعرض بين فصول العروض المسرحية.

ويعاود صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩ الهجوم على نجيب الريحانى بعنف شديد شديد لأنه قرأ فى إحدى الصحف أن كلية الآداب قد قررت افتتاح قسم لتدريس فلسفة نجيب الريحانى . ورغم علم صلاح عبد الصبور أن كاتب الخبر وناشره ليسا إلا من هؤلاء الذين ينتسبون إلى الصحافة الفنية زورا وبهتانا، إلا أنه يأخذ الخبر على محمل الجد ، ويهتف «إلا الفلسفة يامولاى».

وليس كاتبنا ممن يخدعون ، ولكن هذا الخبر جاء على هواه ليعبر مره أخرى عن رأيه فى نجيب الريحانى .

يقول «لابد اذن من أن يقف أحد فى وجه هذه الأغلوطة وقد انتدبت مجلة «المسرح» نفسها لذلك . أننا نبغى تصحيح الميزان المائل ، وهنا تذكرت مقالا لأستاذنا الكبير يحيى حقى تحدث فيه عن الريحانى ،

فاستأذنته فى إعادة نشره ، ونظمنا فى المجلة حوله ندوه استكتبنا فيها ثلاثة من الكتاب والنقاد ، هم الأساتذة سعد الدين وهبه والفريد فرج وأحمد عباس صالح، واثنين من المخرجين ، هما الأستاذان فتوح نشاطى ، وسعد أردش».

ويعارض صلاح عبد الصبور من كتب فى مجلة «المسرح» يدافع عن الريحانى فيقول «وإذا كان من غير الانصاف كما قال الأستاذ سعد اردش أن نقيسه بميزان عصرنا ، ونطبق عليه مقاييس حاضرنا ، فمن غير الانصاف أيضا الا نقيسه بمقاييس عصره ، ولا شك أن عصره قد حفل بتيارات متقدمة فى مجال الفكر والفن». والواقع أن عصر الريحانى قد حفل بتيارات متقدمة فى مجال الفكر والفن كما يقول كاتبنا ، ولكن ليس فى مجال المسرح.

ويقول «وقد أشار الأستاذ الفريد فرج بذكاء إلى تقدمْ الريحانى على السينما المصرية فى عصره ، ولكن من قال أن السينما المصرية وجه من وجه الثقافة يمكن أن يقاس عليه». وهنا يقع صلاح عبد الصبور فى الخطأ ، نتيجة موقفه العنيف ضد الريحانى لأن السينما وجه من وجه الثقافة فى كل بلد من بلاد العالم ، وأكبر دليل على هذا مقالاته الإحدى والأربعون التى نشرها عن السينما .

صلاح عبد الصبور (٢)

لاشك أن مقالات الأدباء والشعراء عن السينما تغنى المكتبة السينمائية، والكتاب الذى يجمع مقالات صلاح عبد الصبور عن السينما هو الكتاب الثانى من نوعه فى المكتبه العربية بعد كتاب يحيى حقى . وفى الصحف والمجلات العربية ما يكفى لإصدار العديد من الكتب التى تتضمن المقالات السينمائية لكتاب كبار مثل العقاد وطه حسين وحسين فوزى وغيرهم، ولكن العربية من بين كل اللغات فى العالم اللغة الوحيدة التى تفتقد دور النشر المتخصصة فى الفنون.

مقالات صلاح عبد الصبور السينمائية تتناول الأفلام المصرية والأفلام الأجنبية ، أى أنها عن السينما فى مصر فى الفترة من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٤ ، فالشائع بين الناس أنك عندما تقول السينما المصرية أو السينما الفرنسية تعنى الأفلام التى تنتج فى هذا البلد وذاك، والصحيح أن السينما تعنى كل ما يعرض على الناس من أفلام أجنبية ومحلية . وليست مقالات الشاعر الكبير الاحدى وأربعون تأريخاً للسينما فى تلك الفترة، وإنما نظرات وتأملات تعبر عن ثقافته العميقه الشاملة ، وتفاعله مع الواقع الحى الذى يعيشه.

السينما الأمريكية

يحلل صلاح عبد الصبور أفلام العنف الأمريكية في مقاله «استعراض العنف» عام ١٩٥٧ فيقول «الإنسان الذى يقف بأقدامه على رقاب الناس هو بطل العصر والعنف هو الحاكم بأمره فى العالم ، والناس جرذان أمام القسوه ، ومن لم يكن ذئبا أكلته الذئاب ، ولتنبث فى ظل هذه الفلسفة الخرقاء فلسفات أكثر تنظيما ، وإن لم تقل عنها سماجة وحطه ، فتصبح أمريكا فى ظلها سيدة العالم لأنها تملك من الحديد والنار مالاتملكه الدول الأخرى، وليحكم فى بعض البلاد ـ تحت رعاية أمريكا ـ المغامرون والنصابون أمثال شيانج كاى شيك وسنجمان رى وغيرهم لأن لديهم السلاح الأمريكى، ولتزدهر النزعات الفاشستية من جديد ، وليسد العنصر الأقوى، وليبعث هتلر وموسولينى فى سراويل الكابوى» .

ويتأثر صلاح عبد الصبور فى هذا التحليل لدور أفلام العنف الأمريكية بكتاب كامل التلمسانى «سفير أمريكا بالألوان الطبيعية» الذى صدر فى نفس العام الذى نشر فيه مقاله الأول عن السينما ، كما تأثر التلمسانى فى كتابه بكتاب الناقد الأمريكى جون هوارد لوسون الذى كان قد صدر قبل عدة أعوام. ولكن الأهم من ذلك أن شاعرنا الناقد السينمائى يتأثر بالجو العام السائد فى مصر آنذاك فى أعقاب تأميم قناة السويس عام ١٩٥٦ .

ويتكامل هذا النقد العنيف للسينما الأمريكية مع رأى صلاح عبد الصبور فى فيلم «وجه فى الزحام» إخراج الياكازان حيث يقول «الفيلم نقد

صارخ للحياة الأمريكية ، فلقد هاجم الفيلم الرأسمالية الأمريكية ، وهاجم الطرق الجهنمية للتأثير على عقليات المواطنين العاديين بواسطة التليفزيون ووسائل الدعاية الجماعية، وكشف القلق والعجز عن التكيف الاجتماعى اللذين يسودان هذا المجتمع المزدحم بالناس ، وكل منهم يدير للآخر ظهره» . ويختتم مقاله المنشور عام ١٩٥٨ بقوله «ومازال الفنان العظيم ايلياكازان يتجاوز نفسه ليقدم لنا بهذه الأداه الفنية الأمريكية الممتازة، فن السينما ، أروع ، وأصدق نقد للحياه الأمريكية الحديثة» .

المكارثية الجديدة

وفى نفس العام ، وتحت عنوان «هل هناك مكارثية جديدة» يدافع صلاح عبد الصبور عن أربعة أفلام أمريكية تتعرض لهجوم بعض الصحف الأمريكية، وهى بذور الشر ، وعلى رصيف الميناء ، ورائحة النجاح الحلوة ، ووجه فى الزحام . فيقول أن هذه الصحف تحاول أن ترجع إلى هذه الأفلام سبب الكراهية التى تبدت فى سوء استقبال نيكسون فى أمريكا الجنوبية ، وفى الشعور المعادى لأمريكا فى آسيا وأفريقيا ، وأن منطق هذه الصحف شبيه بمنطق المكارثية «حين احرقت كتابات الفنانين والأدباء ، وحين دعت الفنانين إلى لجان التحقيق لكى تستجوبهم عن أفكارهم وآرائهم ، وكان فى قائمة الاتهام أفلام واقعية ممتازة مثل هذه الأفلام الأربعة» .

وفى عام ١٩٦٠ يدافع كاتبنا عن الفيلم الأمريكى «جلد الثعبان» عن مسرحية تينسى وليامز ازاء النقاد المصريين الذين أخطأوا فهمه ، فظنوا

أنه يروج للجنس ، مع أنه لا يروج إلا للحـيـاة والخـصب والميـلاد الجديد» .

وفي نفس العام يعلق على مهرجان الأفلام الآسيوية الأفريقية الذي أقيم في القاهرة فيقول «ان الفيلم الأمريكي لم يعد هو سيد الأفلام ، ولم تعد المدرسة الأمريكيـة في صناعـة السينما ، تلك التي تتسم بسرعة الايقاع والإثارة، والحرفية المتقنة، والتي لا تعنى كثيرا بمضمون الفيلم، لم تعد تلك المدرسة هي المدرسة السينمائية الوحيدة ، فهناك مدارس أخرى نبتت في آسيا وأفريقيا ، وتتلمس مشاكل الانسان وحياته ، وفيها ذلك الايقاع الهادىء المتسلسل الذي تتميز به نفوسنا الشرقية الهادئة» ، ويختتم هذا المقال الهام بقوله «ان الطريق الوحيد لدخول الهواء الصحي هو فتح جميع النوافذ ، وهاهي نافذة جديدة تفتح لنطل منها على فن قارتينا الكبيرتين» .

السينما والأدب

وفي أول مقالاته عن الأفلام المصرية يتناول صلاح عبد الصبور فيلم «لا أنام» اخراج صلاح أبو سيف عن رواية إحسان عبد القدوس ويتساءل «هل بإمكان فن السينما أن يصل إلى مستوى فن الكتابة في تجسيد الشخصيات والمواقف والانفعالات» . ويجيب بالمقارنة بين نهاية الفيلم ونهاية الرواية قائلا «لقد ترك المؤلف النهاية غامضة كأنه يقول للقارىء أكمل أنت ما بدأت ، وتخير لناديه ما تريد من مصير ، وهذه نهاية روائية معروفة ، أما السينما فقد دأبت دائماً على أن تجعل النهاية واضحة . أن مشاهد السينما يفضل ألا يشترك في خلق العمل الفني، أو تنميته بعكس القارىء الذي يشارك في القراءة بدور إيجابي» .

وفى مقاله عن أفلام ١٩٥٧ يرى صلاح عبد الصبور أن أفلاما مثل لا أنام والوساده الخالية ورد قلبى ردت الاعتبار إلى السينما المصرية لأنها مأخوذة عن روايات أدبية. والكاتب يدرك أن الكتابة للسينما تختلف اختلافا «بينا» عن الكتابة الأدبية بل ويرى في بعض الأحيان أن الفيلم قد يأتى أفضل من الرواية كما فى مقاله عن فيلم «مرحبا أيتها الأحزان» عن رواية فرنسواز ساجان ، ولكن مفهومه للسينما بصفه عامة يظل من خلال منظور أدبى يجعل منها وسيله للتعبير عن الأدب ، وليست لغة جديدة مستقلة للتعبير الدرامى.

وقد تطور مفهوم صلاح عبد الصبور للسينما من خلال استمرار نقده للأفلام ، فنراه عام ١٩٥٩ يهاجم الذين يتحدثون عن الإمكانيات المادية الضعيفة للسينما العربية ويقول «أن السينما ليست مجرد استديوهات واسعة مجهزة بالآلات ، ولا عدسات حديثه تلتقط بالسينما سكوب والفيستا فيزيون والبانوراميه، ولكنها خلاصة روح وعقل الإنسان الذى يقف وراء كل هذه الآلات». ويرى فى مقال آخر فى نفس العام «أن السينما قد كتبت بلغتها فى السنوات القصيرة من عمرها تاريخ كل الحركات والحروب الكبرى» ، ويقول «ومن الواجب علينا أن نكتب نحن أيضا تاريخنا باللغة الجديدة ، قبل أن تشوهه السينما الأمريكية وغيرها».

ويصل مفهوم صلاح عبد الصبور للسينما إلى ذروة النضج عام ١٩٦٨ عندما يكتب عن الفيلم الفرنسى «رجل وامرأة» أخراج كلود ليلوش فيقول متأثرا بحركة النقد السينمائى المصرى بعد ١٩٦٧ «أما

الفرق بين «المخرج» و «رجل السينما» فهو الفرق بين «الحرفى» و «الفنان» . فالمخرج الكبير يستطيع تنفيذ فيلم تنفيذاً رائعاً يستغل فيه كل إمكانيات التصوير والمونتاج ولكن رجل السينما يذهب أبعد بكثير ، إذ أنه يقدم لنا إلى جوار ذلك وجهة نظر فى الحياة أو فى أمر من أمورها ، وخلاصة لقائه بالعالم ورؤيته الذاتية له» .

السينما المصرية

وقد كان صلاح عبد الصبور من أوائل الكتاب المصريين الذين هاجموا السينما المصرية السائدة هجوما علميا صحيحا. ففى عام ١٩٥٩ ، وتحت عنوان «كيف يصبح السينمائيون فنانين» قال «السينمائيون فى جميع أنحاء العالم فنانون، يقرأون ويدرسون ، ويلمون بالمذاهب الفنية المختلفة ، ويتصلون بالفئات الأخرى من الفنانين كالكتاب والأدباء والرسامين والموسيقيين. ويستفيدون من خبرة زملائهم فى مختلف ميادين الفن. والفنانون والأدباء فى كل مكان يهتمون بالسينما ، ويعدونها الصورة الجديدة لفن العصر الحديث وأوسع الفنون مدى وأكثرها قدرة على التعبير والاتصال بالناس. والمخرج الحقيقى ليس مجرد «أوسطى» إخراج ، ولكنه خالق ، يعبر عن الحياة بأسلوبه وأداته» .

ثم يقول «أما عندنا فالسينمائيون منعزلون عن الحياة الأدبية والفنية كل الانعزال فهم لا يقرأون ولا يفكرون ولا يشهدون المعارض الفنية. هم مجرد «أسطوات» . وهم أيضا لا يرحبون بالنقد، ولا يحرصون على الاتصال بالمثقفين ، وقلما كتب كاتب نقدا سينمائيا دون أن يسىء

مـخـرج الفـيلم أو ممثلوه الظن بدوافـعـه وأغـراضـه . وكـأنهم يريدون بإصـرار الا يهـتم بهم أحـد، وأن يتـرك لهم الجـمـهـور يفـعلون به مـا يشاءون. ان المسافة الواسعة بين السينمائيين وبين الفنانين والأدباء هي علة تخلف السينما العقلي والعاطفي واجتياز هذه المسافة يعود على السينما بأحسن النتائج».

ومثل أساتذة طه حسين حين دعا في الكاتب المصرى عام ١٩٤٦ إلى دخول المثقفين ميدان السينما ، وعدم تركها بين أيدى «الرعاع»، كتب صلاح عبد الصبور في ختام مقال آخر عام ١٩٥٩ «مازال الباب مفتوحا للراديو والسينما والتلفزيون لكي تصبح أداة لخدمة الإنسان ، لنقل الثقافة الرفيعة والفن الجيد والتسلية المهذبة إلى قلوب الملايين ، بدلا من الآلاف الذين يقرؤون الكتاب . ولن تستطيع هذه الاجهزة أن تحقق مهمتها إلا إذا خرجت من أيدى التجار إلى أيدى المثقفين».

صلاح عبد الصبور (٣)

تناول صلاح عبد الصبور فى مقالاته الاحدى والأربعون عن السينما ٢١ فيلما مصريا بالنقد من إخراج صلاح أبو سيف والسيد بدير وهنرى بركات وكمال الشيخ ومحمود ذوالفقار وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى وحسن الامام وحلمى رفلة وحسين فوزى وكمال عطية ويوسف شاهين وكامل التلمسانى وفطين عبد الوهاب وشريف زريانللى بواقع فيلم لكل مخرج ماعدا حسام الدين مصطفى (٤ أفلام) وصلاح أبو سيف (٣ أفلام) وعاطف سالم (فيلمين).

لا أنـــام

يرى صلاح عبدالصبور أن اختلاف نهاية رواية «لا أنام» التى كتبها إحسان عبد القدوس عن الفيلم الذى أخرجه صلاح أبو سيف عنها «من أوفق النهايات ، ففيها الإنتقام الذى يريده المتفرج» . ويرى أن عمر الشريف فى هذا الفيلم أدى أحسن أدواره حتى تاريخه وأكثرها توفيقا ، وأنه «موهبة فى التمثيل الخفيف». وعبارة «موهبة فى التمثيل

الخفيف» والتى كتبها الشاعر الكبير على سبيل التقريظ والتقييم الدقيق معاً ربما لاتزال أنسب الأوصاف لآداء عمر الشريف حتى ذلك الوقت بالفعل.

عاشت للحب

ويهاجم صلاح عبد الصبور تغيير رواية «شجرة اللبلاب» التى كتبها محمد عبد الحليم عبد الله فى فيلم السيد بدير «عاشت للحب»» فالفتاة فى الرواية تنتحر فى ساعة يأس بعد أن هجرها حبيبها ، وعاد إلى بلدته، وعندما يعلم يؤنبه ضميره ، ولا يستعيد نفسه إلا بحب جديد. أما فى الفيلم ، فالشاب يسافر إلى بعثة فى الخارج ، ويعود فى اللحظة التى يحاول فيها أهل الفتاة إجبارها على الزواج من رجل لا تحبه ، وعندما تحاول الانتحار، ينقذها حبيبها فى آخر لحظة ، ويتزوجان . ويصف عبد الصبور هذه النهاية السعيدة بأنها «أبسط الحيل السينمائية لكسب رضاء الجمهور» وانها تؤكد «أن الماده الخام فى صناعة السينما موجودة، ولا ينقصها إلا العقول».

دعاء الكروان

ويروى صلاح عبد الصبور صفحة غير معروفة من تاريخ السينما المصرية فى مقاله عن «دعاء الكروان» إخراج هنرى بركات، فالمقال منشور يوم بدء عرض الفيلم، والناقد لا يعرف النهاية التى استقر عليها الرأى.

يقول: استمتعت بساعة ونصف من الفن الرقيق فى العرض الخاص لفيلم «دعاء الكروان» الذى يبدأ عرضه اليوم فى دور السينما . كان

هناك طه حسين وفاتن ومظهر وبركات وجمع من الصحفيين والأدباء، وكان المطلوب من هؤلاء الأدباء أن يبدوا رأيهم في نهاية الفيلم.

لقد أعد المخرج بركات الفيلم نهايتين : نهاية حازمة تنطلق فيها رصاصة إلى ظهر أحمد مظهر بعد أن يفدى فاتن بحياته ، ويتطهر بدمه من جريمته الأولى، ونهاية أخرى غامضة تنطلق فيها فاتن في أعماق الشاشة وهي تبتسم لمظهر ابتسامة شاحبة ، بعد أن عجزت عن أن تبني سعادتها على أشلاء جثة أختها التي قتلها خالها إنتقاما لشرفه بعد أن انتهكه مظهر.

كان رأى مؤلف القصة الدكتور طه حسين أن النهاية الهادئة الغامضة أفضل. وقال المخرج بركات أن جمهور السينما يختلف عن جمهور القراء، وأن هذا الجمهور يحب النهايات الحاسمة سواء أكانت سعيدة أم حزينة».

ويعلق صلاح عبد الصبور «الغريب أن كلا النهايتين لها مايبررها في الفيلم» ، و «أيا كانت النهاية التي سيشاهدها الجمهور اليوم، فالفيلم عمل فني طيب».

بين السماء والأرض

ويرى صلاح عبدالصبور أن فيلم «بين السماء والأرض» كان «أقل ما يتوقع له الجميع، فصلاح أبو سيف مخرج ممتاز ونجيب محفوظ قصاص كبير والممثلون الذى اشتركوا في الفيلم في الصف الأول بين ممثلينا، ولكن الفيلم رغم ذلك كان أقرب إلى الأرض منه إلى السماء». ويرجع هذا الفشل في رأيه إلى عدم وجود أحداث تحرك الموقف

الساكن لمجموعة من الناس يتعطل بها مصعد عمارة كبيرة، وانه كان من الأفضل استخدام وجوه جديدة بدلا من الأنماط المعروفة لأغلب الممثلين والممثلات فى الفيلم،؟

من أجل حبى
والمرأة المجهولة

فى مقال واحد يقول الشاعر الناقد السينمائى رأيه فى فيلمين «كنت أعتقد أن كمال الشيخ مخرج فيلم «من أجل حبى» مخرج مجيد، ولكن الفيلم زعزع ثقتى فيه، اكتشفت أنه مخرج ثرثار، ينفذ سيناريو مليئا بالثرثرة غير المفيدة فى بناء الفيلم، أما محمود ذو الفقار مخرج فيلم «المرأة المجهولة» فهو تلميذ مخلص لأخيه عزالدين، ولكن شتان ما بين الرجلين: أحدهما يبكيك برقة وعاطفية، الثانى تحس أنه يدعك لك عينيك لكى تبكى، فلا تملك ألا أن تضحك».

ويختتم صلاح عبدالصبور مقاله قائلا أن فيلم «المرأة المجهولة» كشف عن موهبة شادية فى التمثيل، وعن دور جديد يستطيع أن يؤديه كمال الشناوى، وعن بطل آخر لم يظهر على الشاشة، وهو الماكيير عيسى أحمد».

إحنا التلامذة

علق صلاح عبدالصبور على ترشيح فيلم «دعاء الكروان» للاشتراك فى مسابقة الاوسكار، فقال أن هناك فيلم آخر لا يقل عنه أهمية هو

«إحنا التلامذة» إخراج عاطف سالم، وان من «الأكرم لفننا السينمائى ولوطننا أن نتقدم إلى المهرجان العالمى بفيلمين، بدلا من فيلم واحد».

صراع فى النيل

أما عن فيلم «صراع فى النيل» إخراج عاطف سالم أيضا فيرى كاتبنا أنه مأخوذ عن فيلم أمريكى، «ولكن الفيلم العربى تفوق على الفيلم الأمريكى تفوقا ملحوظا «ويقول وسر مهارة المخرج فى هذا الفيلم أنه وضع كلا من الممثلين فى مكانه، كان عمر الشريف رائعا فى دوره كابن مدلل، وساعدته ملامح وجهه البريئة الطفولية على أداء هذا الدور، وكذلك كان رشدى أباظة رجلا حقيقيا من أبناء الفلاحين فى الصعيد، وهند رستم غازية.

إن بعض المشاهد تبدت منها براعة المخرج فى تصوير المجموعات مثل مشهد «المولد»، والدقائق العشر الأخيرة فى الفيلم كانت دون المستوى، حين حفلت بالمفاجآت والحركة العنيفة ولكنه منطق النهاية السعيدة، وشباك تذاكر الدرجة الثالثة، الذى كنت أتمنى ألا يخضع له».

رجال فى العاصفة

ربما كان هذا المقال أهم وأجمل ما كتب عن الممثلة الموهوبة والنجمة اللامعة هند رستم، والمخرج حسام الدين مصطفى فى بداياته الأولى، كتب صلاح عبدالصبور عن فيلم «رجال فى العاصفة» إن هند رستم فى هذا الفيلم «وقفت أمام حسين رياض الممثل الكبير واستطاعت أن ترتفع إلى مستوى كتفيه، ولولا إكبارى لحسين رياض لقلت أن رأسها كانت برأسه. كان الدور هو دور هند التقليدى. ولكنها جعلت منه

شيئا جديدا فى عالم التمثيل ، ومدت الاغراء إلى جذور أنثوية ونفسية عميقة . وقد كان دورها مرسوما بعناية ، تولى تنفيذه مخرج حساس ناجح لا يملك الناقد إلا أن يتوقع له مستقبلا لامعا فى عالم الاخراج» .

إنى أتهم

وعن «إنى أتهم» إخراج حسن الأمام يقول الناقد السينمائى الشاعر «ان فى كل حياة مأساتها ، ولكن المأساة يجب أن تكون مأساة بشرية معقوله لكى تصبح مادة للفن، أما أن تنهال كل هذه المصائب على رأس واحدة بلا منطق معقول ، ولا سبب ظاهر فهذا كلام لا يصلح إلا فى الحواديت» .

لحن السعادة

يقول صلاح عبد الصبور «رأيت فيلما رقيقا ناجحا هذا الأسبوع وهو فيلم «لحن السعادة» الذى اخرجه حلمى رفلة ، وقدم فيه محرم فؤاد وايمان . وفى ثنايا الفيلم قصة غرام مرح أحيانا حزين احيانا بين محرم وايمان وصراع هادىء دون كوارث ولا مبالغة بين نظرتين للحياة، وتنفيذ هادىء أيضاً فيه اناقه . فى الفيلم عيبان : أولهما أن حواره فى كثير من الأحيان يبدو قاصرا لا يعبر عن أفكار الأبطال أو نفسياتهم، وتنقصه البراعة فى استخراج النكتة الرائعة اللماحة ، كما أنه يزدحم فى بعض المشاهد بفقرات من الوعظ الذى يبدو كأنه يفترض غباء الجمهور. والثانى : محرم فؤاد نفسه، أنه لا يمثل بمستوى واحد، ووجهه يبدو باهتا وخاصة حين يغنى ، فإذا حاول أن ينفعل فى الأغنية الأخيرة للفيلم أصبح صوته بكاء مخنوقاً» .

وداعا ياحب

يذكر عبد الصبور اعجابه بالمخرج حسام الدين مصطفى فى فيلم «رجال فى العاصفة» ، ويقول «ذهبت لرؤية فيلمه الجديد» «وداعا ياحب» وانا أتوقع أن أشهد مزيدا من النجاح ، ولكن هذا الفيلم خيب ظنى» .

ياحبيبى

ويبدى الناقد اعجابه بالفيلم الاستعراضى «ياحبيبى» قائلا «المهم فى هذا الفيلم هو استغلال المخرج حسين فوزى للعناصر الاستعراضية التى حشدها فى فيلمه ، أهمها نجوى فؤاد وضياء وندى وفرقة رضا ، ثم ذوقه فى إخراج هذه المشاهد الاستعراضية» . ويقول «لقد كنت أعانى دائما من ثقل ظل نجوى فؤاد على الشاشة ، ومن عجزها الواضح عن التمثيل ، ولكنها فى هذا الفيلم تقدمت كثيراً ، وارتفع حجاب ثقل الدم الذى كان يمنع الجمهور من رؤية تمثيلها ، ويلفته إلى رؤية جسدها فقط، كما أنها رقصت بمهارة ، وتحركت حسب خطوات مرسومة وخصوصا فى مشهد رقصة الكاباريه» .

سوق السلاح

يحسم صلاح عبد الصبور فى مقاله عن فيلم «سوق السلاح» أخراج كمال عطية قضية طالما شغلت السينمائيون والنقاد ولاتزال عندما يقول «أحسن مافى هذا الفيلم أنه بدحض حجة بعض السينمائيين حين يتحدثون عن أفلام ترضى الجمهور وأفلام أخرى ترضى الخاصة أو النقاد المتحذلقين كما يسمونهم . فهذا الفيلم ملىء بالتشويق والمغامرة ،

وهناك مشاهد من الرقص والغناء والضرب تتخلل قصته ، وذلك قد يرضى جمهور «الترسو» الذى يهدف إلى إرضائه بعض السينمائيين بحيلهم الساذجة ولكن فيه إلى جانب هذا كله قصة متماسكة ، وسيناريو موفق ، وحوار لامع ملىء بالذكاء والفكاهة ، وتصوير ممتاز» .

ويستطرد «قصة الفيلم عن تجار المخدرات» ويتقاسم بطولتها عملاقان حقيقيان فى التمثيل هما محمود المليجى وفريد شوقى» وقد كان كل منهما يقف ازاء الآخر ، ندا له ، فى دورين متشابهين ، ولكن كل منهما احتفظ بأصالته وطريقته الخاصة ، فكشفت مقدرة كل منهما عن مقدرة الآخر. وكانت هدى سلطان لامعة فى دور العالمة «بهية المحلاوية» وعند هدى من الملامح المصرية والقوام الممتلىء ما يرشحها لهذا الدور ، ويكفل لها إذا أجادت التمثيل أن تبرز فيه» وقد أجادت هدى فعلا ، وارتفعت إلى مستوى عال كممثلة» .

نداء العشاق

قال صلاح عبد الصبور عن فيلم نداء العشاق» اخراج يوسف شاهين «ابتدأ الفيلم بجريمة قتل» وتوسطته جريمتان وانتهى بمذبحة مات فيها بطلا الفيلم فى مشهد منقول حرفيا من فيلم «صراع تحت الشمس» الذى قامت بتمثيله جنيفر جونس مع جريجورى بيك» .

نساء وذئاب

وقال عن «نساء وذئاب» اخراج حسام الدين مصطفى أنه انقلب من رواية فنية كتبها أمين يوسف غراب إلى ميلودراما صارخة .

بداية ونهاية

ولا يعجب عبد الصبور بفيلم صلاح أبو سيف «بداية ونهاية» عن رواية نجيب محفوظ . اذ يرى أن محاولة أبو سيف وكاتب السيناريو للتعبير عن الرواية لم تستطع أن تبعد شبح أولاد الفقراء وغيرها من ميلودراما يوسف وهبى عن رواية نجيب محفوظ ، ويقول «كان الحزن غليظا ووحشيا وثقيلا على القلب، ولم تستطع الكاميرا أن ترفع أصابع المتفرجين لتشير إلى المجتمع وتقول : هذا هو الجانى» .

شجرة العائلة

وعن فيلم زريانللى «شجرة العائلة» يقول «كان من الممكن أن يكون من أحسن الأفلام الكوميدية التى عرفتها السينما العربية ، لولا اصرار مخرجه وكاتب حواره على انتزاع أكبر كمية من الضحك من حلق المتفرجين ، فاضطر عندئذ إلى زغزغتهم» .

الناس اللى تحت

أما عن فيلم كامل التلمسانى عن مسرحية نعمان عاشور ، والذى أنتج بنفس عنوان المسرحية «الناس اللى تحت» فيرى صلاح عبد الصبور أنه على حين أدى المسرحيون أدوارهم بنجاح ، وخاصة توفيق الدقن وصلاح منصور «جاءت مارى منيب لتمثيل دور صاحبة العمارة فى السينما ، ويوسف وهبى ليمثل دور رجائى ، فلم يستطيعا إدراك عمق الدور ، ولم يساعدهما المخرج على ذلك. ولولا جمود هذين الممثلين على أداء معين ، ولولا الفتور الذى كان يكسو وجه الممثل الجديد محمد سالم ، لكان الفيلم أكثر نجاحاً» .

النظارة السوداء
وعيلة زيزى

كان نقد الأفلام الخمسة السابقة فى مقال واحد عن انحدار الدراما إلى الميلودراما ، وإنحدار الكوميديا إلى الفارس، وفى مقال واحد أيضا كتب صلاح عبد الصبور عن «النظارة السوداء» اخراج حسام الدين مصطفى عن رواية إحسان عبد القدوس، و «عيله زيزى» أخراج فطين عبد الوهاب ، ويجمع بينهما كاتب السيناريو لوسيان لامبير الذى يراه الناقد قد جعل من رواية إحسان «تلفيق وترقيع» ، و «لكن هذا لاينفى أن المخرج حسام الدين مصطفى بذل محاولة جادة فى سبيل ترجمة السيناريو إلى صورة ، وبذلت نادية لطفى وهى بطلة الفيلم الأولى والحقيقية مجهودا رائعا . أما الممثلون الآخرون فعاديون جدا» .

والعيب الرئيسى الذى يراه عبد الصبور فى «عيلة زيزى» بطء إيقاعه الممل، «فالكوميديا تحتاج إلى إيقاع سريع ، ولعل مما ساهم فى تثقيل ظل الفيلم فى بعض الأحيان الوجهان الجديدان محمد سلطان الذى يتحرك بطريقة فاترة ، ويتحدث بصوت فاتر ، وليلى شعير التى لم تصنع شيئا طوال الفيلم سوى حركات اليوجا . وقد كان دور سعاد حسنى ، وهى موهبة لاشك فيها ، دورا عاديا يشبه أدوارها السابقة ، وأعتقد أن سعاد تستطيع أن أن تكبر على هذه الأدوار ، وتؤدى دوراً جديدا له أعماق ، وفيه تعبير واحتشاد» .



– محمد كريم



– سعاد حسنى وزبيدة ثروت فى فيلم «الحب الضائع» إخراج هنرى بركات. (فصل طه حسين)



– فاتن حمامه وأحمد مظهر فى فيلم «دعاء الكروان» اخراج هنرى بركات عام ١٩٥٩ (فصل طه حسين)



– شكرى سرحان وسهير المرشدى فى فيلم «البوسطجى» اخراج حسين كمال (فصل يحيى حقى)



- أحمد مرعى فى فيلم «الفلاح الفصيح» اخراج شادى عبدالسلام (فصل يحيى حقى)



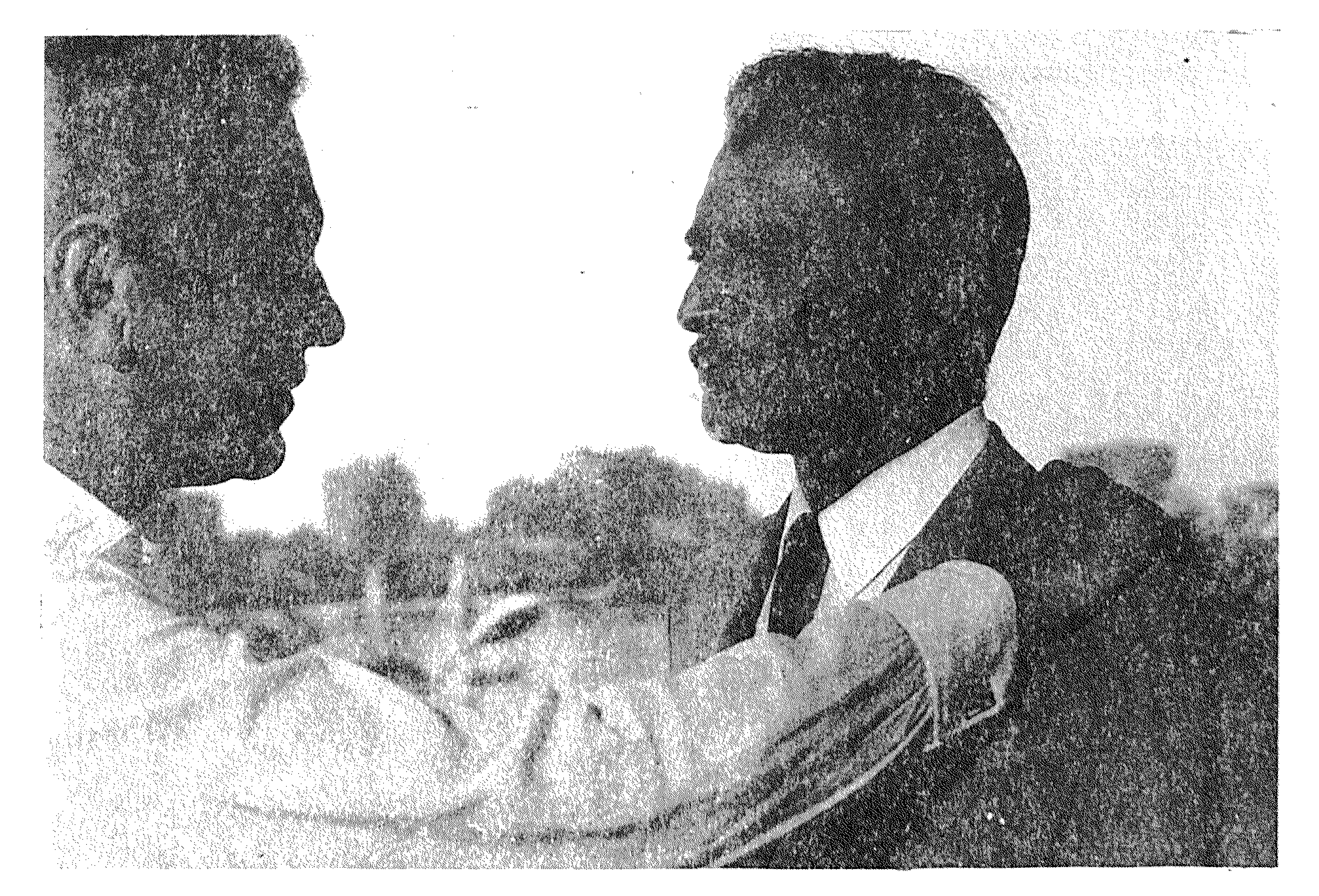
– زوزو نبيل وعبدالمنعم ابراهيم فى فيلم «بين القصرين» اخراج حسن الامام (فصل نجيب محفوظ)



— سعاد حسنى وعبدالعزيز ميكوى فى فيلم «القاهرة ٣٠» اخراج صلاح أبو سيف (فصل نجيب محفوظ)



- سميرة أحمد فى فيلم «خان الخليلى» اخراج عاطف سالم (فصل نجيب محفوظ)



- محمود مرسى وأحمد مظهر فى فيلم «السمان والخريف» اخراج حسام الدين مصطفى (فصل نجيب محفوظ)



– أحمد رمزى وماجدة الخطيب فى فيلم «حب تحت المطر» اخراج حسين كمال (فصل نجيب محفوظ)



– سعاد حسنى ونور الشريف وعدلى كاسب وعلى الغندور وعماد حمدى فى فيلم «الكرنك» اخراج على بدرخان (فصل نجيب محفوظ)



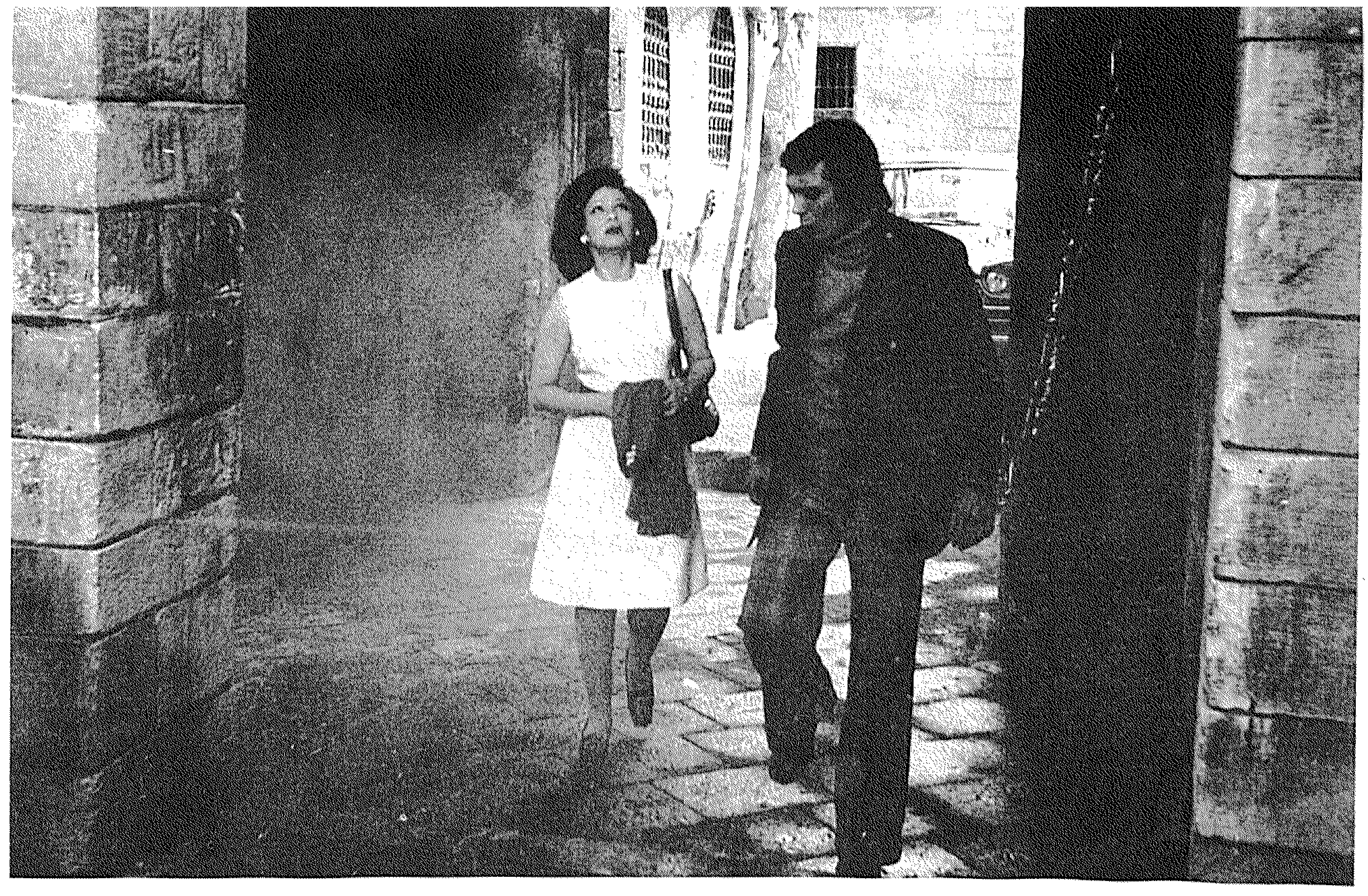
– زبيدة ثروت ويوسف شعبان وحمدى أحمد فى فيلم «حادثة شرف» اخراج شفيق ساحية (فصل يوسف إدريس)



– عفاف شعيب فى فيلم «عنبر الموت» اخراج اشرف فهمى (فصل يوسف إدريس)



- سعاد حسنى وشكرى سرحان فى فيلم «الزوجة الثانية» اخراج صلاح أبو سيف (فصل سعد الدين وهبه)



– فاتن حمامه فى فيلم ، أريد حلاً، اخراج سعيد مرزوق (فصل سعد الدين وهبه)



– حسين رياض فى فيلم «الله معنا» اخراج أحمد بدرخان (قصة احسان عبدالقدوس)



– نجيب الريحاني في فيلم «سي عمر» اخراج نيازي مصطفى (فصل صلاح عبد الصبور (١)



– فاتن حمامه وعماد حمدى فى فيلم «لا أنام» اخراج صلاح أبو سيف (فصل صلاح عبد الصبور (٢)



– هند رستم ومحمود المليجى فى فيلم «بين السماء والأرض» اخراج صلاح أبو سيف (فصل صلاح عبد الصبور)(٣)



– نادية لطفى فى فيلم «النظارة السوداء» اخراج حسام الدين مصطفى (فصل صلاح عبد الصبور (٣)

رقم الايداع بدار الكتب ١٣١٤٨/١٩٩٩
I.S.B.N 977 - 01 - 6425 - 9

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولا حدود ولا موعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه.. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر فى تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل - للشاب - للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها العالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأنى لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مزدهرة تشهد بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرر والفن المبدع والحضارة المتجددة.

سوزان مبارك

مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع ٩٩

١٢٥ قرشاً

مهرجان القراءة للجميع
للطفل
جمعية الرعاية المتكاملة